UNIUNEA ARTISTILOR PLASTICI din ROMANIA

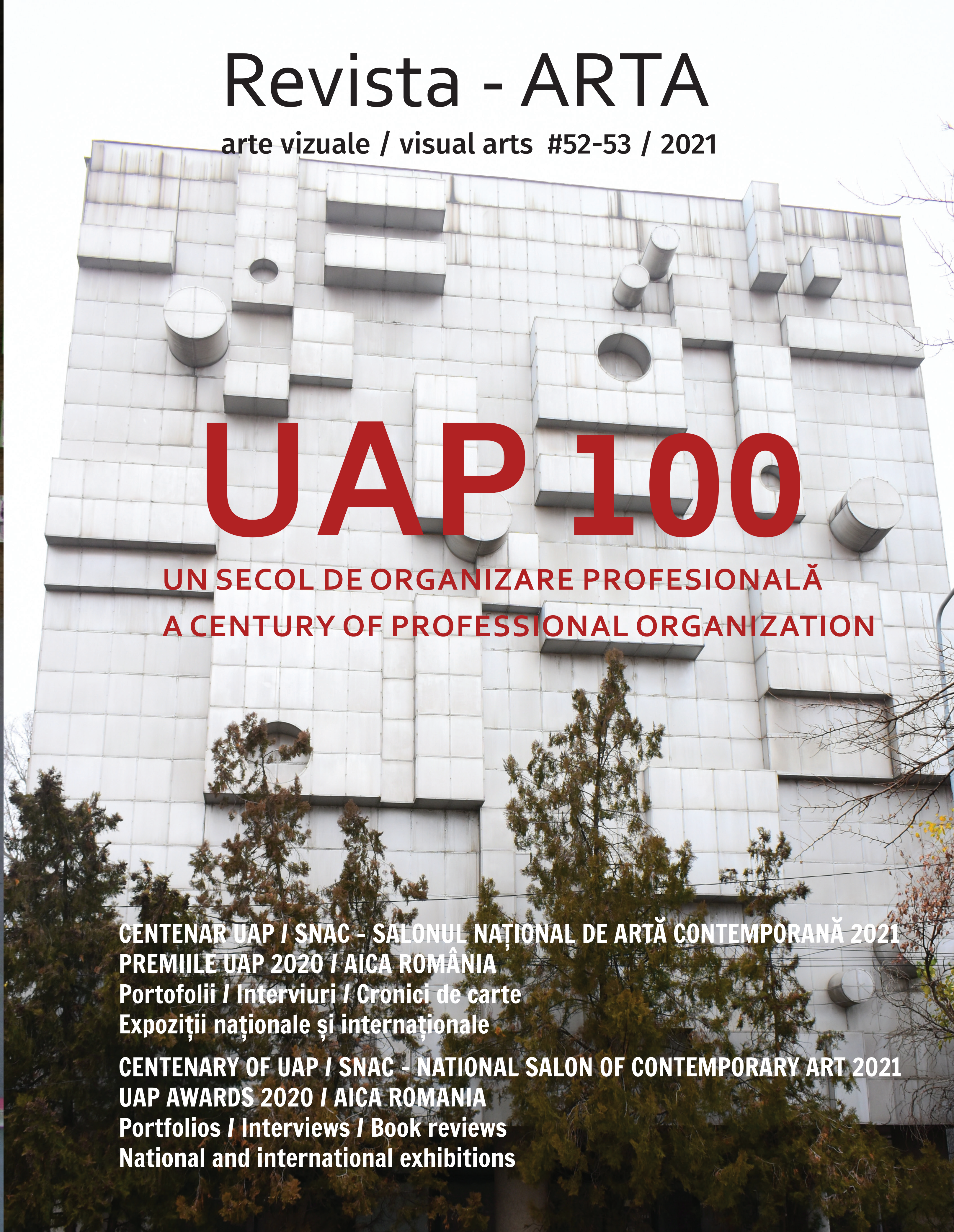
25 lei

ISSN 0004-3354 52-53

Revista ARTA #52-53 / 2021 UAP 100 - UN SECOL DE ORGANIZARE PROFESIONALĂ / A CENTURY OF PROFESSIONAL ORGANIZATION

Revista - ARTA

arte vizuale / visual arts #52-53 / 2021



UAP 100

UN SECOL DE ORGANIZARE PROFESIONALĂ
A CENTURY OF PROFESSIONAL ORGANIZATION

CENTENAR UAP / SNAC - SALONUL NAȚIONAL DE ARTĂ CONTEMPORANĂ 2021
PREMIILE UAP 2020 / AICA ROMÂNIA
Portofolii / Interviuri / Cronici de carte
Expoziții naționale și internaționale

CENTENARY OF UAP / SNAC - NATIONAL SALON OF CONTEMPORARY ART 2021
UAP AWARDS 2020 / AICA ROMANIA
Portfolios / Interviews / Book reviews
National and international exhibitions

SUMAR / CONTENTS

4 Editorial
PETRU LUCACI

DOSAR / *DOSSIER*

6 U.A.P. la centenar – Un bastion al stabilității
The centenary of the UAP - A bastion of stability
MAGDA CÂRNECI

8 UAP din R.P.R./R.S.R.: O organizație profesională ideologică și pragmatică cu o autonomie limitată
The Visual Artists' Union of the Romanian People's Republic / Socialist Republic of Romania: an ideological and pragmatic professional organization of limited autonomy
CATERINA PREDA

14 Uniunea Artiștilor Plastici în 1957 – Bilanț, consolidare, tranziție
Union of Visual Artists in 1957 - balance sheet, consolidation, transition
MAGDA PREDESCU

18 Ultima istorie: Sindicatul Artelor Frumoase 1944-1950
The final story: the Fine Arts Syndicate 1944-1950
IRINA CĂRĂBAȘ

23 Uniunea Artiștilor Plastici: O transformare din mers
The Union of Visual Artists: A progressive transformation
MAGDA CÂRNECI

32 UAP la aniversare
UAP on the anniversary
ADRIAN GUȚĂ

38 Solilocviu pentru arhiva UAP
Soliloquy for the archive of UAP.
CRISTINA STOENESCU

42 Ștefan Szönyi - Un dand-y comunist
Ștefan Szönyi – A Communist Dandy
RUXANDRA DREPTU

48 Premiile Uniunii Artiștilor Plastici din România 2020
The Romanian Visual Artists' Union Awards 2020
PETRU LUCACI

72 Salonul Național de Artă Contemporană 2021
National Salon Of Contemporary Art 2021
MAGDA CÂRNECI

84 AICA România – O scurtă istorie
A brief history of AICA Romania
MAGDA PREDESCU

PORTOFOLII
PORTFOLIOS

98 Dorel Găină - Shortcut-uri despre apocalipsă
Shortcuts to the apocalypse
RAMONA NOVICOV

102 Radu Pandele - „Îmi doresc să ajung la claritate"
"I want to reach clarity"
SILVIU PĂDURARIU

108 Radu Oreian - Lumea, carnea și detaliile diavolicești
The world, the flesh and the devilish details
JANE NEAL

EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA
EXHIBITIONS IN ROMANIA

114 ORLAN - Filmul ca mediu absent și corpul ficționalizat
Film as an absent medium and the fictional body
HOREA AVRAM

118 Despre memorie si documentare artistică - Experiment Alexandru Antik
About memory and artistic documentation - Alexandru Antik Experiment
ANA NEGOIȚĂ

124 Despre artistul contemporan ca supererou și artă ca salvare personală a lumii
About the contemporary artist as superhero and art as personally saving the world
RALUCA OANCEA

132 Andor Kőmives - Explorări în insolit
Andor Kőmives - Explorations in the unusual
DAN BREAZ

135 Însemnări din colțuri ale pământului - Despre predicțiile pământului
Notes from the corners of the earth – On the predictions of the earth
CĂLINA COMAN

140 Există aici un fel de a fi minoritar / chiar și atunci cînd / trăiești în cea mai neagră majoritate
There is a way of being a minority here / even when / you live within the darkest majority
HORAȚIU LIPOT

146 Celebrarea centenarului Beuys
Celebration of the centenary of Beuys
ROXANA TRESTIOREANU

149 Marilena Preda Sânc - Sinteza unei cariere artistice
The synthesis of an artistic career
RUXANDRA DEMETRESCU

152 Doris Dittrich - Martor al vremurilor noastre
Witness of our times
ANCA VINTILĂ DRAGU

154 Arta artisticității urbane
The art of urban artistry
BOGDAN GHIU

158 Experimentul Ghergani - Powered by E T A J Artist-Run Space
The Ghergani experiment - Powered by E T A J Artist-Run Space
ILINA SCHILERU

164 Liviu Nedelcu - Expresivitatea distrugerii
The expressivity of destruction
MAGDA CÂRNECI

167 Întâmplător sau nu – Despre „Ballad Of Escape"
Randomly or not – On the "Ballad Of Escape"
CĂLINA COMAN

170 Eco art - estetică și etică
Eco art - aesthetics and ethics
MARILENA PREDA SÂNC

172 Ovidiu Ungureanu - Bacovianism în fotografie
Bacovianism in photography
MARIA PAȘC

174 Estetica efemerității în practicile eco street art
The aesthetics of the ephemeral in the practices of eco street art
ANA DANIELA SULTANA

EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE
EXHIBITIONS ABROAD

178 Why image matters
ROXANA TRESTIOREANU

181 Carnaval: ceară, confetti și carnagiu
Carnival: candles, confetti, and carnage
TEODORA TALHOȘ

INTERVIU / *INTERVIEW*
RECENZII DE CARTE / *BOOK REVIEWS*
IN MEMORIAM

188 Liliana Mercioiu Popa - Grădinile care prind viață prin interacțiunea dintre om și natură
The gardens that are brought to life by the interaction between humans and nature
ILEANA PINTILIE

192 „Femei sculptore"
"Women sculptors"
IOANA VLASIU

195 Nicolas Bourriaud - animism estetic
Nicolas Bourriaud - aesthetic animism
EMANUELE COCCIA

198 Decebal Nițulescu (1939-2021) - focul și forța
Decebal Nițulescu (1939-2021) - the fire and the force
LAURENCE HUMBERT

200 MATEI LĂZĂRESCU (1948-2021) - PRIETENUL MEU...
MY FRIEND...
MONICA ANDRONIC

202 **BIENALA ART ENCOUNTERS - PROGRAM EXPOZIȚIONAL /** *EXHIBITION PROGRAM*

207 **INFO ART**

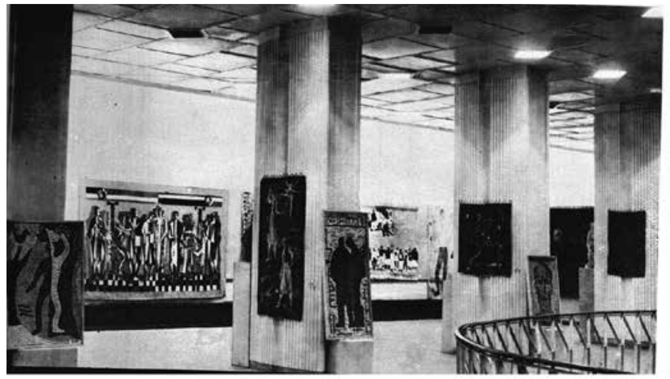
222 **COLABORATORI**
CONTRIBUTORS

UN SECOL DE ORGANIZAȚIE PROFESIONALĂ A ARTIȘTILOR VIZUALI DIN ROMÂNIA

A CENTURY OF PROFESSIONAL ORGANIZATION OF THE ROMANIAN VISUAL ARTISTS

Text: Petru Lucaci

Anul 2021 reprezintă pentru Uniunea Artiștilor Plastici din România un an aniversar. Este vorba de împlinirea unui secol de organizație profesională a artiștilor din domeniul artelor vizuale. La 12 martie 1921, ca urmare a inițiativei unor artiști în frunte cu Artur Verona, Camil Ressu și Teodorescu-Sion, s-a înființat Sindicatul Artelor Frumoase. Prin fuziunea acestuia cu Sindicatul mixt al artiștilor din provincie s-a creat la 25 decembrie 1950 Uniunea Artiștilor Plastici, ca persoană juridică de utilitate publică, act consfințit prin Decretul-Lege 266. UAP a dedicat toate manifestările culturale din anul 2021 acestei celebrări. În acest context aniversar se înscrie și tema Dosarului din Revista Arta nr. 52-53, care încearcă să reconstituie, desigur într-o formă sintetică, secvențe semnificative din istoria organizației pe parcursul celor 100 de ani.



Cel de al 6-lea Festival Republican al Școlilor, Facultăților și Institutelor de artă. Sala Dalles. Sursa: Revista Arta Plastică nr. 4 din 1964.
The 6th Republican Festival of Art Schools, Faculties and Institutes. Dalles Gallery. Source: Revista Arta Plastică no. 4, 1964.

Criticul de artă Magda Cârneci ne vorbește despre UAP ca despre un „bastion al stabilității" și despre necesitatea continuității unei organizații ce își asumă atât rolul de apărător al intereselor artiștilor păstrând dimensiunea sindicală, cât și de promotor de evenimente semnificative pe scena artei contemporane. În cel de-al doilea articol, Magda Cârneci face o radiografie a schimbării produse începând cu anul 1990, amintind de nenumăratele dileme vehiculate despre viabilitatea proiectului organizației, despre nevoia de schimbare și de adaptare a instituției la noua realitate socială, economică și culturală, în care argumentul protecției profesionale și sociale a artistului este mai puternic parcă ca oricând. Irina Cărăbaș se oprește la o secvență legată de perioada dificilă de tranziție de la vechiul la noul regim politic.

The year 2021 represents an anniversary for the Romanian Union of Visual Artists (UAPR). It marks one century since the beginning of a professional organization of the artists from the field of visual arts. On March 12, 1921, as a result of an initiative of artists led by Arthur Verona, Camil Ressu, and Teodorescu-Sion, the Syndicate of Fine Arts was established. Through its merger with the Mixed Syndicate of Artists from the Provinces, the Union of Visual Artists was created on December 25, 1950, as a legal person of public utility, through the 266 Decree-Law.
The UAP dedicated all the 2021 cultural events to this celebration. In this anniversary context, the topic of Arta Magazine no. 52-53's dossier is trying to reconstitute in a synthetic form some significant sequences from the centennial history of the organization.
Art critic Magda Cârneci talks about the UPA as a "stronghold of stability" and about the necessity to continue an organization which takes on the role of protector of the artists' interests, keeping its syndicate dimension, and that of a promoter of meaningful events in the contemporary artworld. In a second article, Magda Cârneci explores the changes that occurred since 1990, reminding us of the numerous dilemmas on the viability of the organizational project, on the need of institutional change and adaptation to the new social, economic, and cultural reality, in which the argument of the artist's social and professional protection is seemingly stronger than ever.
Irina Cărăbaş mentions a fragment linked to the difficult transition from the old political regime to the new, between 1844 and 1950. The author evokes the disputes between the conservative wing of the Syndicate, inheriting a recognized professional prestige, and the left-wing tendencies that began to appear in the new political context. The article recollects the creation of collective graphics, sculpture, and ceramics workshops, but also the cooperative which produces artistic materials using a Soviet model, the *Decorativa*, a profitable formula that was not associated with art.
Magda Predescu focuses on the period around the year 1957, after Stalin's death, when a certain ideological relaxation occurred. It is an effervescent period both in the realm of exhibit events, conferences, and work visits, and in what the creative infrastructure is concerned. During those years, workshops, galleries, and creative houses were built; artists were given loans for creation, but also pensions and legal assistance.
In the context of the 1950s, Ruxandra Dreptu outlines a case study related to a representative artist – Ştefan Szönyi. The artist, with the realist style of his creation, with the expertise as a President of the Timişoara Artists

Este vorba de anii 1944-1950. Autoarea evocă disputele între aripa conservatoare din Sindicat, ce moștenește un prestigiu profesional recunoscut, și tendințele de stânga ce încep să se afirme în noul context politic. Articolul amintește despre crearea atelierelor colective de grafică, sculptură sau ceramică dar și de cooperativa care produce materiale artistice, după model sovietic. Este vorba de *Decorativa*, o formulă profitabilă dar care nu a fost asociată cu arta.
Magda Predescu se concentrează asupra perioadei din jurul anului 1957, după moartea lui Stalin, atunci când se înregistrează o relaxare ideologică. Este o perioadă de efervescență atât în planul manifestărilor expoziționale, conferințelor și vizitelor de lucru cât și în ceea ce privește infrastructura de creație. Se construiesc în acei ani ateliere, galerii, case de creație, se acordă artiștilor împrumuturi pentru creație dar și pensii sau asistență juridică.
În contextul anilor '50, Ruxandra Dreptu conturează un studiu de caz legat de un artist reprezentativ din epocă – Ștefan Szönyi. Artistul, remarcat pentru stilul realist al creației sale, pentru experiența de președinte al Sindicatului artiștilor din Timișoara dar și pentru convingerile politice de stânga, este adus la București și pus să organizeze Uniunea Artiștilor Plastici.
Caterina Preda face o paralelă interesantă între dimensiunea ideologică a organizației și pragmatismul susținut de activitatea Fondului Plastic. Ne vorbește despre temele propuse artiștilor de către aparatul de propagandă dar și despre abilitatea de a cultiva un „pluralism instituțional". Astfel, concluzionează autoarea, artiștii au putut beneficia de o mulțime de avantaje, drepturi sociale și beneficii financiare.
O constantă preocupare pentru cercetarea arhivelor, încă din perioada studenției, deducem din articolul Cristinei Stoenescu. Cercetarea ei are ca repere anii 1950-2010, perioadă de profunde schimbări politice, sociale și ideologice ce au influențat în mare măsură creația artistică. Autoarea amintește de rolul important asumat de cenaclul Atelierul 35 la nivelul întregii țări, prin atitudinea dinamică și înnoitoare.
O evocare a unei perioade ceva mai recente din istoria celor 100 de ani de organizație profesională o putem citi în articolul lui Adrian Guță. Criticul de artă face referire la Atelier 35, o „structură -antecameră" a UAP, cu un rol important în declanșarea unor evenimente expoziționale notabile ce au contribuit la promovarea unor limbaje alternative. Sunt amintite în acest context expozițiile *Alternative* de la Galeriile Orizont și *Spațiu Oglindă* de la Institutul de Arhitectură „Ion Mincu" din București.
În ansamblul lui, acest număr reprezintă deci o incursiune în istoria celor 100 de ani de organizație profesională – perioadă marcată de multe schimbări ideologice, politice, sociale sau economice. Organizația profesioniștilor din domeniul artelor vizuale nu doar a supraviețuit dar produce în continuare evenimente expoziționale majore pe scena artei contemporane, evenimente consemnate și în paginile acestui număr. Salonul Național de Artă Contemporană, Gala premiilor UAP, zecile de expoziții interne și internaționale consemnate în jurnalul galeriilor sunt doar câteva exemple de evenimente produse sau susținute de organizația ce astăzi poartă numele de Uniunea Artiștilor Plastici din România.

PREMIILE UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI

Premiile UAP 1977. Sursa: *Revista ARTA* din 1978.
UAP Awards 1977. Source: *ARTA Magazine*, 1978.

Syndicate, and with left-leaning ideas, was brought to Bucharest and asked to organize the Union of Visual Artists.
Caterina Preda makes an interesting parallel between the ideological dimension of the organization and the pragmatism of the Plastic Fund's activity. She mentions the topics proposed to the artists by the propaganda apparatus, but also the ability to cultivate an "institutional pluralism." Thus, the author concludes that the artists benefited from a range of advantages, social rights, and financial gains.
In Cristina Stoenescu's article, there is a constant preoccupation for the research of archives starting from her period as a student. Her research deals with the period 1950-2010, a period of profound political, social, and ideological changes that largely influenced artistic creation. The author recollects the important role of Atelier 35 country-wide through its innovative and dynamic attitude.
In Adrian Guţă's article we can read an analysis of a more recent period from the centennial history of professional organization. The art critic talks about Atelier 35, an "antechamber-structure" of the UPA, with an important role in triggering notable art events that contributed to the promotion of alternative languages. In this context, we are reminded of the exhibits *Alternative* from the Orizont Galleries and *Spaţiu Oglindă* from the Ion Mincu Institute of Architecture, Bucharest.
In its entirety, this issue represents an incursion into the centennial history of professional organization – a period marked by many ideological, political, social, and economic changes. The organization of visual arts professionals did not merely survive, but it still produces major exhibit events in the contemporary artworld, events which are recorded in the pages of this issue. The National Salon of Contemporary Art, the UAP Awards Gala, the tens of national and international exhibits recorded in the gallery diary are only a few examples of events produced or supported by the organization which currently bears the name of the Romanian Union of Visual Artists.

Translated by Daniel Clinci

UAP LA CENTENAR – UN BASTION AL STABILITĂȚII

THE CENTENARY OF THE UAP - A BASTION OF STABILITY

Text: Magda Cârneci

Ideea de uniune de creație ne mai spune ceva în 2021? Mai înseamnă ceva Uniunea Artiștilor Plastici din România (pe scurt UAP) pentru artiștii, criticii de artă, curatorii, galeriștii, comercianții și toți cei care într-un fel sau altul au de a face cu această instituție și cu zona ei de acțiune? Această instituție care le pare unora desuetă și inutilă – altora vitală, salvatoare. Unora li se pare o „relicvă comunistă", rămasă inerțial în viață – altora o formă de organizare profesională perenă și absolut necesară.
Și totuși puțină istorie nu strică niciodată. UAP a fost creată în 1950 de noua putere comunistă a României, dar ea continua de fapt, sub altă formă și altă denumire, un Sindicat al Artelor Frumoase creat cu eforturi în 1921 și rămas în viață până la venirea bolșevicilor la cârma țării. Iar forma pe care UAP a luat-o sub comunism a fost o îmbinare a sindicalismului anterior cu o structură de comandă și control a producției vizuale sub stricta dominație a aparatului de propagandă al Partidului Comunist. Dar această formulă creată după model sovietic pentru toate domeniile culturale – așa-numitele „uniuni de creație" – nu a fost doar constrângătoare, ci a avut și un rol structurant pentru viața și creația oamenilor de artă, cărora le-a conferit un statut profesional recunoscut oficial, dar și accesul la o rețea de sub-instituții specifice (Fondul Plastic, galeriile de artă, Combinatul Fondului Plastic etc.) ce au asigurat supraviețuirea decentă (deși controlată ideologic) a unei întregi clase de creatori.
Degringolada prin care a trecut UAP în primele două decenii de post-comunism a fost rodul unei combinații de utopism, naivitate, necunoaștere a mecanismelor capitalismului care intra năvalnic în România, dar și rezultatul tentativei periculoase de a desface în două această combinație de sindicat și uniune creativă ce constituie specificul UAP. Prin încercări repetate de a se restructura și adapta la noile condiții politice și sociale – e drept, instabile și confuze pe toate planurile –, UAP a pierdut multe iluzii dar a pierdut și multe spații și bunuri, până să revină la o modalitate mai stabilă de funcționare în ultimii 10-15 de ani.
UAP actuală recunoaște importanța ambelor „brațe" care-i constituie structura: este și un sindicat care se ocupă și preocupă de drepturile și asigurările sociale ale membrilor ei, este și un „for profesional" care tutelează domeniul artelor vizuale. Adică, este o instanță validantă pentru condiția de artist profesionist; este o instituție ce asigură interfața cu alte instituții și puteri ale statului; este un organizator legitim de evenimente vizuale la scară locală, națională și internațională; este un actor recunoscut al spațiului cultural public, unde reprezintă

Does the notion of an artists' union still tell us anything in 2021? Does the Romanian Visual Artists' Union (Uniunea Artiștilor Plastici – UAP) still mean anything to the artists, art critics, curators, gallery owners, art dealers, and everyone else who has some connection to this institution and to its field of activity? This institution that to some seems outdated and useless and to others vital and indispensable. To some it is a "communist relic," while to others it is a perennial and necessary organization.
In any case, a little history never hurt anyone. The UAP was created in 1950 by the new communist regime in Romania, but it was actually a continuation, in a different form and under a different name, the Syndicate of Fine Arts, established with great pains in 1921, which persisted until the Bolsheviks came to power in Romania. And the form assumed by the UAP under communism was a combination of the previous syndicalism with a structure commanding and controlling visual production under the strict domination of the Communist Party's propaganda apparatus. But this Soviet formula applied to all cultural fields – the so-called "creative unions" (*uniuni de creație*) – was never only oppressive, as it also played a structuring role in the lives of art workers, who were given an officially recognized professional status, as well as access to a network of specific sub-institutions (Fondul Plastic, various art galleries, Combinatul Fondului Plastic, etc.) which ensured the decent (though ideologically controlled) living of an entire class of creators.
The whole mess the UAP had to manage in the first two decades after communism was the result of a combination of utopianism, naivety, and lack of knowledge about the mechanisms of capitalism, which was taking over Romania, but also the result of a dangerous attempt of splitting into two this combination of syndicate and creative union that defined the UAP.

Expozitia Artelor decorative 1964, Galeriile Fondului Plastic, Strada Onești 1, București. Sursă: Revista Arta Plastică numărul 9 din 1964.
1964 Decorative Arts Exhibition, Plastic Fund Galleries, Onești Street 1, Bucharest. Source: Arta Plastică Magazine number 9, 1964.

Gabriela Manole Adoc, *Tinerețe*. Imagini din Arhiva UAP.
Gabriela Manole Adoc, *Youth*. Images from the UAP Archive.

și apără „binele comun" al artiștilor vizuali.
Desigur, alături de UAP există în prezent multiple alte formule de organizare și funcționare a câmpului vizual – galerii de artă private, fundații și muzee private, firme de licitație de artă, publicații noi de artă etc. – care acționează paralel și independent față de UAP, asigurând mobilitatea și dinamismul necesar actualei situații creative și artistice din România, în rezonanță și în influență cu ceea ce se întâmplă în restul lumii. Față de aceste noi forme de auto-organizare a creativității vizuale, specifice mai ales noilor generații, UAP reprezintă un model care poate părea depășit, dar care de fapt asigură stabilitatea întregului ecosistem al marii mase a breslei artiștilor „de subțire" (cum erau denumiți pictorii portretiști din țările române de la finele secolului XVIII).
Nu e o întâmplare că sistemul sindical în arte s-a păstrat actualmente și în alte țări occidentale (vezi Franța), sau că artiști români emigrați au implementat această idee în țările de adopție (vezi exemple în Germania și unele țări nordice). Este important să subliniem că UAP – prin cei 6000 de membri, prin cele 36 de filiale din țară și 10 din București, prin cele 44 de galerii de artă, prin sutele de ateliere pe care le administrează în teritoriu și prin miile de expoziții pe care le tutelează în fiecare an – constituie o rețea vie pentru cultivarea creativității vizuale, individuale și colective din România. UAP rămâne o rețea utilă pentru întărirea unui puls cultural răspândit democratic în toate orașele și pentru prezervarea unui standard corect al valorilor, dincolo de instabilitățile politice și sociale ale momentului.
La o sută de ani de la crearea Sindicatului Artelor Frumoase în România, cred că ar trebui să ne bucurăm că, în ciuda dificultăților, pierderilor și greșelilor din ultimii 30 de ani, UAP constituie în prezent o garanție de continuitate și un „bastion" sigur pentru soarta și viitorul artei și artiștilor din România.

Bibliografie sumară
Radu Ionescu, *Uniunea Artiștilor Plastici din România. 1921-1950-2002*, editura UAP, 2003.
Magda Cârneci, *Artele plastice în România 1945-1989. Cu o addenda 1990-2010*, Polirom, 2013.
Uniunea Artiștilor Plastici din România în documente de arhivă, ediție de documente elaborată de: Dan Drăghia, Dumitru Lăcătușu, Alina Popescu, Caterina Preda, Cristina Stoenescu, Editura Universității din București, 2016.

Throughout numerous attempts to restructure the organization and adapt to the new political and social conditions – which were, however, unstable and confusing on all levels – the UAP lost many of its illusions and also many of its spaces and possessions, before returning to a more stable, functional form in the last 10-15 years.
The current UAP now admits the importance of both "branches" making up its structure: it is both a syndicate concerning itself with the rights and social safety nets of its members, and it is a "professional forum" overseeing the field of visual art. It is therefore an institution validating the status of professional artist; it is an institution ensuring the interface with other state institutions and powers; it is a legitimate organizer of visual art events on a local, national, and international level; it is a recognizable actor in the field of public culture, where it represents and defends the "common good" of visual artists.
Of course, nowadays, alongside the UAP, there are multiple other organizational and functional formulae in the field of visual art – private art galleries, private foundations and museums, auction houses, new art publications, etc. – which operate in parallel and independently from the UAP, ensuring the mobility and dynamism necessary to Romanian art, in conformity to what is going on in the rest of the world. Compared to these new forms of organizing visual creativity, specific especially to the younger generations, the UAP seems perhaps like an obsolete model, but it actually ensures the stability of the entire ecosystem of the majority of professional artists "*de subțire*" (as portrait artists were called in the Romanian principalities at the end of the 18th century).
It is no coincidence that the syndicate system in the arts was preserved in other western countries as well (see France) or that Romanian artists who migrated introduced this idea to the countries where they settled (see various examples in Germany and some Nordic countries). It is important to emphasize that the UAP – through its 6,000 members, its 36 branches throughout the country and the 10 in Bucharest, through its 44 art galleries, its hundreds of studios it administers in Romania, and the thousands of exhibitions it oversees every year – represents a living network fostering visual creativity, both individual and collective, in Romania. The UAP remains a useful network for strengthening a cultural vitality spread out democratically in all Romanian cities and for preserving a correct set of standards and values, beyond the political and social instabilities of the moment.
A hundred years from the establishment of the Syndicate of Fine Arts in Romania, I believe we should be happy that, in spite of the difficulties, losses, and mistakes of the past 30 years, the UAP represents a guarantee of continuity and a safe "bastion" for the fate and future of Romanian art and artists.

Translated by Rareș Grozea

General bibliography
Radu Ionescu, *Uniunea Artiștilor Plastici din România. 1921-1950-2002*, editura UAP, 2003.
Magda Cârneci, *Artele plastice în România 1945-1989. Cu o addenda 1990-2010*, Polirom, 2013.
Uniunea Artiștilor Plastici din România în documente de arhivă, ediție de documente elaborată de: Dan Drăghia, Dumitru Lăcătușu, Alina Popescu, Caterina Preda, Cristina Stoenescu, Editura Universității din București, 2016.

UAP DIN R.P.R./R.S.R.: O ORGANIZAȚIE PROFESIONALĂ IDEOLOGICĂ ȘI PRAGMATICĂ CU O AUTONOMIE LIMITATĂ[1]

THE VISUAL ARTISTS' UNION OF THE ROMANIAN PEOPLE'S REPUBLIC / SOCIALIST REPUBLIC OF ROMANIA: AN IDEOLOGICAL AND PRAGMATIC PROFESSIONAL ORGANIZATION OF LIMITED AUTONOMY[1]

Text: Caterina Preda

După ce în 1932 era creată Uniunea Artiștilor din Moscova, uniunile de artiști urmând modelul sovietic s-au impus în Europa de est între 1940 și 1957. Astfel, la fel ca în celelalte țări socialiste, în urmă cu 61 de ani, între 20 și 21 octombrie 1950, reuniți la București în sala Confederației Generale a Muncii din bulevardul 6 martie, artiștii plastici decideau înființarea Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Populară Română, în urma unei inițiative a Partidului Muncitoresc Român.
Acest scurt articol discută ce tip de organizație profesională era Uniunea Artiștilor Plastici din Republica Populară Română/Republica Socialistă Română; dacă această organizație era o organizație ideologică, care centraliza activitățile artistice, sau dimpotrivă era interesată doar de chestiuni pragmatice.

O ORGANIZAȚIE IDEOLOGICĂ: PLANIFICAREA TEMATICĂ A CREAȚIEI PLASTICE A ARTISTULUI SOCIALIST DE STAT

UAP a fost creată ca o organizație ideologică cu scopul de educare a creatorilor în spiritul ideologiei clasei muncitoare și sub îndrumarea Partidului Muncitorilor din România.
Creația artistică era realizată conform unui plan anual aprobat de conducerea Uniunii, și presupunea subvenționarea muncii de creație prin contractarea printr-un sistem de comenzi de stat și supravegherea de către diferite instanțe precum comisiile de îndrumare și secțiile Uniunii. Planificarea tematică asigura producția artistică anuală necesară pentru organizarea expozițiilor care îndeplineau sarcina ideologică, dar reprezentau și o sursă de venit pentru artiști. Astfel, au fost organizate expoziții de stat sau republicane care au avut rolul de a fixa canonul realist socialist, deschise inițial anual (cu excepția celei din 1951) și devenind din 1955 bienale; iar din 1954 se organizau și expozițiile regionale ca preselecție pentru cele de stat, iar grafica avea o expoziție anuală dedicată.[2]
Planul tematic avansa o listă de teme generale ca „industria", sau „prietenia cu URSS", sau „cooperativizarea agriculturii", iar pentru fiecare erau sugerate mai multe subiecte posibile. Artiștii alegeau dintre aceste teme și produceau lucrări care erau apoi contractate de diferite instituții iar progresul lor era urmărit de Uniune. Aceste teme s-au schimbat

After the Moscow Artists' Union was created in 1932, artists' unions based on the Soviet model began establishing themselves in Eastern Europe between 1940 and 1957. So it came that, like in the other Socialist states, 61 years ago, between 20 and 21 October 1950, coming together in Bucharest in the hall of the General Confederacy of Labor, on 6 martie Boulevard, a group of Romanian visual artists decided to found the Visual Artists' Union (Uniunea Artiștilor Plastici – UAP) of the People's Republic of Romania, following the initiative of the Romanian Workers' Party.
This short article discusses what kind of professional organization the Union of Visual Artists of the People's Republic of Romania and the Socialist Republic of Romania was, and whether this organization was ideological in nature, centralizing all artistic activities, or, on the contrary, whether it was only interested in pragmatic matters.

AN IDEOLOGICAL ORGANIZATION: THE THEMATIC PLANNING OF VISUAL ART PRODUCTION FOR THE SOCIALIST STATE ARTIST

The UAP was founded as an ideological organization with the goal of educating artists in the spirit of working-class ideology, under the guidance of the Romanian Workers' Party.
Artworks were produced according to a yearly plan approved by the Union's leadership. The Union funded artistic work on a contract basis through a system of state commissions, while various bodies, like guidance committees or the Union's departments, supervised production. Thematic planning ensured the yearly art production necessary for organizing exhibitions that forwarded certain ideological goals but were also a source of money for artists. State exhibitions with the role of establishing the socialist realist canon were organized every year at first (with the exception of the one from 1951) and every two years from 1955 on; from 1954 regional exhibitions began being organized as preliminary events for the state ones, and graphic arts had their own annual exhibition.[2]
The thematic plan offered a list of general themes like "industry" or "friendship with the USSR," or "the collectivization of agriculture," and for each of them, a number of possible subjects were given. Artists would

Sursă: Revista Arta Plastică numărul 3 din 1961.
Source: Arta Plastică Magazine number 3, 1961.

în perioada anilor 1950-1990, dar nu au dispărut.
De exemplu, în anii 1950 temele propuse artiștilor acopereau cinci categorii: portretele liderilor politici (Lenin, Stalin), precum și așa-numita serie despre „conducători/conducere PMR în mase" ca de exemplu *Gheorghiu Dej în consfătuire cu minerii* (1952); trecutul mișcării comuniste cu teme precum „din lupta ilegală a partidului" sau „lupta Partidului până la 23 august" (*Ilie Pintilie* de Nistor Culluri); tema prieteniei istorice cu Rusia și influența URSS după 23 august 1944: „Armata Roșie eliberează țara, lupta patrioților împotriva forțelor hitleriste"; portretele unor fruntași în muncă, stahanoviști sau evidențiați (*Portretul evidențiatei Rodica Sârbu, ingineră chimistă* de Bogdan Catul); „viața nouă în RPR", care surprindea noua societate, industrializarea, colectivizarea, noua viață urbană. În anii 1960, temele recomandate artiștilor s-au schimbat parțial, dispărând lucrările despre lideri și cele despre ajutorul sovietic și prietenia cu URSS; tematica lucrărilor sublinia mai degrabă rolul românesc. În anii 1970, temele erau diferite în funcție de tipul de expresie artistică; printre temele privilegiate erau eroii proletariatului sau mișcarea muncitorească, iar succesul proiectului socialist era ilustrat cu lucrări despre omul nou, glorificarea muncii sau tinerii.
În anii 1980 Uniunea a participat și la cultul personalității lui Nicolae Ceaușescu și al familiei Ceaușescu. De exemplu, în 1988, printre temele propuse în programul elaborat de CCES[3] pentru creatorii de artă, erau lucrările despre „realizările de însemnătate istorică dobândite de poporul român sub conducerea partidului", a materialismului dialectic și istoric în „Epoca Nicolae Ceaușescu", despre eroismul oamenilor muncii în „procesul complex al formării omului nou". Cheltuielile

choose their themes and produce works accordingly, which were then contracted by various institutions, and their progress was monitored by the Union. The themes changed between 1950 and 1990, but never went away. For example, in the 1950s, the themes fell into five categories: portraits of political leaders (Lenin, Stalin), as well as the so-called series about "leaders of the Romanian Workers' Party with crowds," such as *Gheorghiu-Dej discussing with the miners* (1952); the Romanian communist movement's past, with themes like "the party's struggle in illegality," or "the Party's struggle before 23 August" (*Ilie Pintilie* by Nistor Culluri); the historical friendship with Russia and the USSR's influence after 23 August 1944: "The Red Army liberating the country, the patriots' battle against the Nazi forces"; portraits of prolific, Stakhanovite, distinguished workers (*Portrait of the distinguished Rodica Sârbu, chemical engineer* by Bogdan Catul); "the new life in the Romanian People's Republic," which depicted the new society, industrialization, collectivization, or the new life in the city. In the 1960s, the themes were partly changed, as works about leaders, Soviet assistance, and the friendship with the USSR disappeared; the Romanian role was now emphasized. In the 1970s, themes varied according to the medium of expression: among the main ones were the heroes of the proletariat or the workers' movement, and the success of the socialist project was illustrated with works about the "new man," the glorification of work, or youth.
In the 1980s, the Union also participated in Nicolae Ceaușescu's, and the Ceaușescu family's, cult of personality. For example, in 1988, among the themes of the program proposed by the CCES[3] were works about "the historical achievements of the Romanian people

omagiale pentru aniversarea lui Ceaușescu din ianuarie 1988 au inclus lucrările realizate de membrii UAP pentru a fi oferite tovarășilor Nicolae Ceaușescu și Elena Ceaușescu. Lucrările achiziționate aveau prețuri între 15.000 și 35.000 de lei și includeau *Portret compoziție Tovarășul Nicolae Ceaușescu* de Horia Flămând (25.000 de lei), Dan Hatmanu cu *Omagiu* (60.000 de lei) și Corneliu Brudașcu cu lucrarea *Omagiu* (30.000 de lei), acestea două din urmă fiind trimise Comitetului PCR din București.

O INSTITUȚIE CENTRALIZATOARE? AUTONOMIA LIMITATĂ A UAP

UAP s-a aflat sub controlul statului, prin Ministerului Culturii și al partidului, prin Direcția de Propagandă și agitație a Comitetului Central al Partidului Muncitoresc/ Comunist Român.

În interiorul Ministerului Culturii diferite direcții s-au ocupat de chestiunea artelor plastice: Consiliul/Direcția Artelor Plastice, Direcția Relații Externe și Direcția artelor și a instituțiilor de spectacole artistice (1979). Conform Decretului Nr. 442/1977 Consiliul Culturii și Educației Socialiste (CCES) asigura legătura cu CC-PCR, Consiliul de Miniștri fiind un organ central de partid și de stat care exercita „îndrumarea și controlul activității" și sprijinea activitatea UAP.

Dacă în timpul regimului lui Gheorghe Gheorghiu-Dej (1948-1965) Direcția de propagandă și agitație a C.C. al P.M.R. (1948-1950) a fost condusă de Leonte Răutu, în timpul regimului lui Nicolae Ceaușescu (1965-1989) aceasta apare ca Secția de propagandă a C.C. al P.C.R. Această secție/direcție coordona de fapt și Ministerul Artelor și Informațiilor (și sub numele sale ulterioare) și uniunile de creație, având în anii 1950 și 1960 funcții ample în sfera culturală.[4]

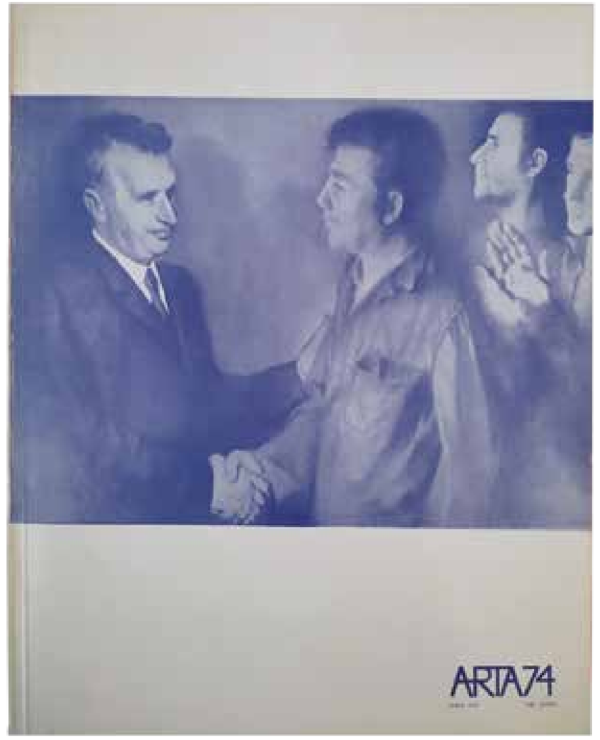
UAP era astfel condiționată de regimul comunist atât din punct de vedere ideologic și financiar, dar în cele patru decenii, „agentivitatea" sa și „autonomia instaurată și sub control" au variat în raport cu alte instituții sau în ceea ce privește teme specifice.[5]

Uniunea era doar aparent o instituție centralizatoare, dar care a avut de fapt o relație dinamică cu Fondul Plastic (FP) și Combinatul Fondului Plastic (CFP), ceea ce ascunde un pluralism instituțional variabil în timp. Dacă UAP era răspunzătoare pentru chestiunile legate de creație, FP era instituția principală pentru ajutorul material acordat artiștilor, dar și în ceea ce privește comenzile obținute, în timp ce CFP era responsabil de producția artistică.

O ORGANIZAȚIE PRAGMATICĂ: ROLUL FUNDAMENTAL AL FONDULUI PLASTIC

Pe lângă rolul ideologic și autonomia controlată de către Ministerul Culturii și Direcția de Agitație și Propagandă, UAP a jucat și un rol pragmatic, înglobând o componentă sindicală importantă asumată de fapt de Fondul Plastic (FP) și fiind o organizație profesională (cf.K.Tomoff), dar care se baza pe ideologie.

Astfel, multe dintre beneficiile obținute de artiștii plastici erau de fapt gestionate de Fondul Plastic. Acesta a avut o relație fluctuantă cu UAP, ca instituție separată, dependentă de Uniune sau parte integrantă a acesteia. Fondul Plastic al pictorilor și sculptorilor din Republica Populară Română (R.P.R.) a fost creat în 1949 pe lângă Sindicatul Artelor Frumoase, fiind subordonat Ministerului Artelor, iar apoi, prin modificările din 1954 și 1958, acesta funcționa pe lângă UAP din R.P.R. și sub



Copertă Revista ARTA numărul 2 din 1974.
Cover of ARTA Magazine number 2, 1974.

under the leadership of the Party," of dialectical and historical materialism in "the age of Nicolae Ceaușescu," about workers' heroism in "the complex process of shaping the new man." The expenditures for Ceaușescu's anniversary in January 1988 included works made by UAP members, to be offered to comrades Nicolae Ceaușescu and Elena Ceaușescu. The works purchased were priced between 15,000 and 35,000 lei, including *Composition Portrait of Comrade Nicolae Ceaușescu* by Horia Flămând (25,000 lei), *Dan Hatmanu's Homage* (60,000 lei), and Corneliu Brudașcu's work *Homage* (30,000 lei), the last two being sent to the Romanian Communist Party's Committee in Bucharest.

A CENTRALIZING INSTITUTION? THE LIMITED AUTONOMY OF THE UAP

The UAP was under the control of the state, through the Ministry of Culture and the Party, through the Propaganda and Agitation Department of the Romanian Workers'/Communist Party's Central Committee.

Various divisions within the Ministry of Culture have been in charge of the visual arts. The Council/Division of Visual Arts (Consiliul/Direcția Artelor Plastice), the Foreign Relations Division (Direcția Relații Externe), and the Division of Art and Art Shows (Direcția artelor și a instituțiilor de spectacole artistice, 1979). According to Decree No. 442/1977, the Council for Socialist Culture and Education ensured the link with the Party's Central Committee, as the Council of Ministers was a central party and state organ that ensured the "guidance and control of activities," supporting the UAP's activity.

If under Gheorghe Gheorgiu-Dej's regime (1948-1965), the Propaganda and Agitation Department of the

controlul Ministerului Învățământului și Culturii. Din 1973, FP a devenit parte a UAP ca „organ economic și comercial al UAP" conform statutului Uniunii din acel an, iar în anii 1980 s-a transformat în Direcția Fondului Plastic.

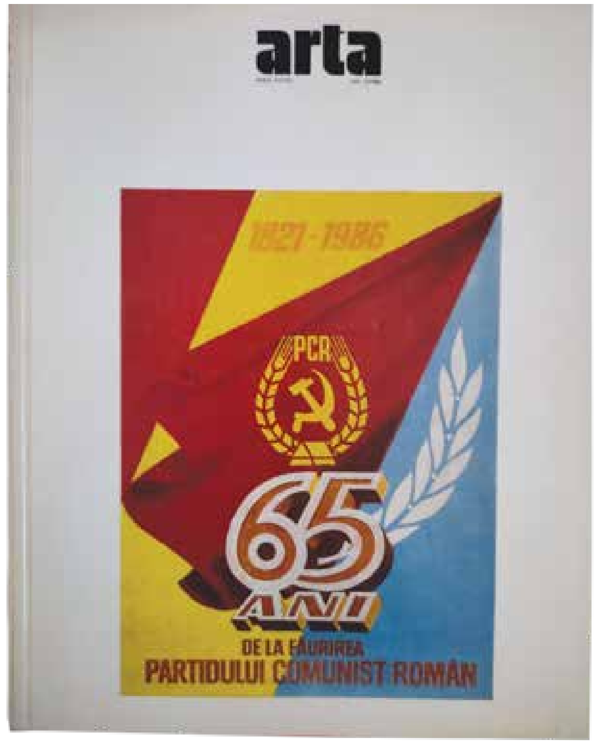
Fondul Plastic îndeplinea mai multe funcții. Acesta era responsabil de susținerea creației artistice prin ajutorul material acordat artiștilor, dar și prin contractarea lor pentru a produce lucrările cerute de regim. FP supraveghea de asemenea mai multe comisii care ajutau la punerea în practică a noului model artistic. Fondul asigura infrastructura materială pentru creație, care includea construirea și amenajarea de ateliere sau locuințe, a unor case de odihnă, biblioteci, cantine, grădinițe de copii și creșe, sanatorii, înființarea de întreprinderi productive pentru producerea de materiale și de ateliere de producție artistică pentru realizarea unor lucrări de artă originale sau reproduceri și obținerea dreptului de autor.

În 1970 FP a fost degrevat de problemele sociale care au fost preluate de UAP, acesta trebuind să se concentreze exclusiv pe domeniul producției și comerțului, pe mutarea în sediul CFP și pe gestionarea noilor spații comerciale (ca premisă pentru creșterea veniturilor).

Din 1973 „Fondul Plastic – Direcția difuzarea artei" se ocupa de încheierea contractelor cu instituțiile socialiste, de repartizarea comenzilor de lucrări prin comisiile de repartizare, de încheierea contractelor cu artiștii și urmărirea îndeplinirii acestora și era implicat și în achizițiile din expozițiile de stat, municipale și județene și din atelierele artiștilor. De asemenea, FP ținea evidența lucrărilor din atelierele artiștilor pentru a le redistribui către galeriile de artă.

În ceea ce privește susținerea socială a artiștilor prin

Copertă Revista ARTA numărul 5 din 1986.
Cover of ARTA Magazine number 5, 1986.



Imagini din Arhiva UAP. Expoziție Sala Dalles.
Images from the UAP Archive. Dalles Hall Exhibition.

RWPCC (1948-1950) was led by Leonte Răutu, under Nicolae Ceaușescu's rule (1965-1989) it appears as the Propaganda Department of the RCPCC. This department also supervised the Ministry of Art and Information (also under its later iterations) and the creative unions, having many functions in the sphere of culture.[4]

The UAP was therefore conditioned by the communist regime both ideologically and financially, but during those four decades of communism, its agency and its "instituted and controlled autonomy" varied in connection to other institutions or in certain particular matters.[5]

The Union was only apparently a centralizing institutions; it had in fact a dynamic relationship with Fondul Plastic (FP – the Artistic Fund) and Combinatul Fondului Plastic (CFP – the Artistic Fund Combine), concealing an institutional pluralism that varied in time. If the UAP was responsible for matters of art-making, the FP was the main institution in charge with lending material assistance to artists, but also in charge of commissions, while the CFP was in charge of artistic production.

A PRAGMATIC ORGANIZATION: THE FUNDAMENTAL ROLE OF FONDUL PLASTIC

Besides their ideological role and their autonomy – controlled by the Ministry of Culture and the Department of Agitation and Propaganda – the UAP also had an important role as a union, which was performed in fact by Fondul Plastic, being a professional organization (cf. K.Tomoff) that was based on ideology.

A lot of the benefits granted to visual artists were in fact managed by the FP. It had a fluctuating relationship with the UAP, being a separate institution that was still dependent on the Union, or an integral part of it. The Artistic Fund of painters and sculptors of the People's Republic of Romania was established in 1949, coexisting with the Syndicate of Fine Arts (Sindicatul Artelor Frumoase), being subordinated to the Ministry of Arts. Later, following some changes in 1954 and 1958, it was associated with the UAP, under the control of the Ministry of Education and Culture. From 1973, the FP became part of the UAP, as an "economic and

Fondul Plastic, sistemul instituit de statul comunist oferea diferite tipuri de beneficii financiare artiștilor de stat. Pe lângă cele legate de sistemul de comandă, artiștii merituoși erau premiați în fiecare an și puteau primi și burse, asigurări sociale, pensii acordate membrilor Fondului Plastic. Mai mult, artiștii aveau și alte drepturi sociale precum indemnizațiile pentru accidente de muncă și boli profesionale, cele pentru prevenirea îmbolnăvirilor, pentru schimbarea locului de muncă, dar și privilegii precum accesul la instituții medicale rezervate artiștilor sau la cure balneo-climaterice și concedii subvenționate.[6] Artiștii aveau acces la casele de odihnă ale Uniunii, sau la casele de creație de la munte și de pe litoral. Unii artiști cereau UAP diferite drepturi printre care găsim cereri pentru aragaz, automobil etc.

Pe lângă activitatea de susținere a creației și acordarea unor drepturi sociale artiștilor plastici, FP a jucat un rol fundamental în producția de artă plastică pentru necesitățile ideologice ale statului (atât arta pentru expozițiile tematice, cât și arta de propagandă, „agitația vizuală”, pavoazarea). Dezvoltarea unui sistem de producție artistică s-a făcut în mai multe etape care au inclus organizarea unor colective artistice (sau colective de producție), crearea de ateliere de producție artistică și consolidarea Combinatului Fondului Plastic. În fine, FP era responsabil și de administrarea clădirilor deținute de Uniune. Încă de la început acesta se ocupa de chestiunea spațiilor de creație pentru artiști și în primii ani de după 1948 existau ateliere colective. Obținerea unui spațiu propriu de creație pentru artiști a fost o preocupare constantă a Uniunii, fiind gestionată tot de Fondul Plastic.

Putem, în concluzie, să spunem, că în perioada 1950-1990 UAP era o organizație profesională constituită cu un scop ideologic, care trebuia să centralizeze activitățile legate de artiștii plastici sub coordonarea Partidului (prin intermediul Secției de propagandă a Comitetului Central) și a Ministerului Culturii. În realitate, evoluția cadrului instituțional al UAP ne arată că existau mai multe teme de care se ocupau mai multe instituții și că deși în principiu centralizatoare, UAP avea de fapt o autonomie limitată și controlată de instituții de stat și de partid. În fine, în ceea ce privește chestiunea naturii mai degrabă pragmatice a organizației, Fondul Plastic era cel care se ocupa explicit de asigurarea infrastructurii artistice, de producția artei plastice și de sprijinirea creației, precum și de distribuția și popularizarea artei.

Note

1. Acest articol reia idei incluse în manuscrisul nepublicat al volumului meu intitulat *Uniunea Artiștilor Plastici din România și artistul socialist de stat*.
2. Monica Enache, „Întruparea utopiei «suprarealismul» socialist” în Muzeul Național de Artă al României, *Artă pentru popor?* (MNAR: București, 2017), 47.
3. CCES: Consiliul Culturii și Educației Socialiste.
4. Cristian Vasile, *Literatura și artele în România comunistă 1948-1953* (București: Humanitas, 2010), 52.
5. Pentru conceptul de agency (agentivitate) în ceea ce privește uniunile de artiști, vezi Kiril Tomoff, *Creative Union. The Professional Organization of Soviet Composers 1939-1953* (Ithaca and London: Cornell University Press, 2006).
6. Dan Drăghia, „Tovarășul artist! Conformism și beneficii în organizarea profesională a artiștilor plastici din România comunistă” în Caterina Preda (ed.), *The State Artist in Romania and Eastern Europe. The Role of the Creative Unions* (București: Ed. Universității din București, 2017), 81, 84.

commercial organ” of the latter, according to the Union’s status of that year, and in 1980 it became Direcția Fondului Plastic.

The FP fulfilled many functions. It was responsible for encouraging art making by giving artists material support, but also for contracting them for works commissioned by the regime. The FP also supervised a number of commissions that helped implement the new artistic model. Fondul Plastic provided the material infrastructure for art production, including building and setting up studios and apartments, retreats, libraries, cafeterias, kindergartens and nurseries, and sanitaria, establishing companies to produce materials, organizing workshops with the goal of producing original works or reproductions, and securing copyright.

In 1970, the FP was released of its social duties, which were transferred to the UAP, and now had to exclusively focus on production and selling, on moving to the new CFP offices and the management of the new commercial spaces (as a first step to increase revenue).

From 1973, Fondul Plastic – Direcția difuzarea artei (the Artistic Fund – Department of Art Dissemination) had the tasks of signing contracts with socialist institutions, distributing commissions for artworks through its distribution committees, signing contracts with artists, and seeing they were fulfilled. It was also involved in acquisitions from state, municipal, and county exhibitions and from artists’ studios. Furthermore, the FP kept track of the works in artists’ studios to redistribute them to art galleries.

In terms of social support, provided to artists through Fondul Plastic, the communist state system offered various financial benefits to state artists. Besides those connected to the commissions system, deserving artists were offered yearly prizes and there were also potential grants, social security, and retirement funds for members of the FP. Artists had additional social rights, such as compensation for workplace accidents and occupational diseases, funds for preventing illness and for changing one’s workplace, but also privileges, such as access to medical institutions reserved for artists or to thermal baths and paid holidays.[6] Artists had access to the Union’s rest homes or to mountain or seaside retreats. Some artists requested various other things from the UAP, among which stoves, automobiles, and so on.

Besides supporting art-making and offering social rights to visual artists, the FP played a fundamental role in the production of visual art to meet the state’s ideological needs (both art for thematic exhibitions and propaganda, “visual agitation,” and ideological decorative art). Developing a system of artistic production involved organizing art collectives (or production collectives), establishing workshops, and consolidating Combinatul Fondului Plastic. Finally, the FP was responsible for administering the buildings owned by the Union. From the very beginning, it took care of working places for artists, and in the first years after 1948, collective studios were established. Offering artists their own studios was a constant preoccupation of the Union and was, again, managed by the FP.

In conclusion, we can say that between 1950 and 1990, the UAP was a professional organization established for ideological purposes, with the task of centralizing the activity of visual artists, under the supervision of the Party (through the Central Committee’s Department of Propaganda) and the Ministry of Culture. In actuality, the evolution of the UAP’s institutional structure shows us that there were multiple tasks handled by various institutions and that, even though it was mainly a centralizing body, the UAP had only limited autonomy, being controlled by state and party institutions. In terms of the organization’s rather pragmatic nature, it was Fondul Plastic that explicitly took care of providing an artistic infrastructure, of artistic production, of supporting it, as well as of distributing and popularizing art.

Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Bulevardul Magheru 22, București. Sursă: Revista Arta Plastică numărul 9 din 1964.
Plastic Fund Art Galleries, Magheru 22 Boulevard, Bucharest. Source: Arta Plastică Magazine number 9, 1964.

Translated by Rareș Grozea

Endnotes

1. This article takes up ideas included in the unpublished manuscript of my book titled *Uniunea Artiștilor Plastici din România și artistul socialist de stat*.
2. Monica Enache, “Întruparea utopiei ‘suprarealismul’ socialist” in Muzeul Național de Artă al României, *Artă pentru popor?* (MNAR: București, 2017), 47.
3. CCES: Consiliul Culturii și Educației Socialiste – the Council for Socialist Culture and Education.
4. Cristian Vasile, *Literatura și artele în România comunistă* 1948-1953 (București: Humanitas, 2010), 52.
5. For the concept of agency in connection to artists’ unions, see Kiril Tomoff, *Creative Union. The Professional Organization of Soviet Composers 1939-1953* (Ithaca and London: Cornell University Press, 2006).
6. Dan Drăghia, “Tovarășul artist! Conformism și beneficii în organizarea profesională a artiștilor plastici din România comunistă,” in Caterina Preda (ed.), *The State Artist in Romania and Eastern Europe. The Role of the Creative Unions* (București: Ed. Universității din București, 2017), 81, 84.

UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI ÎN 1957 – BILANȚ, CONSOLIDARE, TRANZIȚIE

UNION OF FINE ARTISTS IN 1957 - BALANCE SHEET, CONSOLIDATION, TRANSITION

Text: Magda Predescu

Relaxarea politică determinată de dispariția lui Stalin și accentuată de Congresul al XX-lea al Partidului Comunist din URSS a fost înlocuită rapid, în toamna anului 1956, de nesiguranța provocată de eșecul revoluției maghiare. Schimbarea din cultură care a urmat a fost în consonanță cu momentul politic, reflectând complexitatea acestuia. În urma primului Congres Unional al Artiștilor din URSS, organizat în primăvara anului 1957, partidul a avut o reprezentare clară a ceea ce aștepta de la aceștia. Se impunea o despărțire de trecutul stalinist, dar fără o condamnare a ideologiei partidului unic. Era nevoie de o schimbare, dar în sensul perpetuării și consolidării sistemului. Inițiată de sovietici, „reforma" a fost emulată de țările satelit. În România s-a manifestat ca reorganizare administrativă. Schimbarea conducerii Uniunii Artiștilor Plastici a avut loc în cadrul Adunării generale din 4 ianuarie 1957, evenimentul fiind anunțat în presă fără comentarii suplimentare:
„În urma discuțiilor pe marginea raportului, au fost cooptați în comitet un număr important de artiști de seamă și critici de artă cu o bogată activitate din Capitală și din țară, și anume Ion Jalea, Cornel Medrea, Gheorghe Anghel, Dumitru Ghiață, R. Schweitzer-Cumpănă, Ștefan Constantinescu, acad. Ghe. Oprescu, Eugen Schileru, Lucian Grigorescu (București), Andrássy Zoltán, Kovács Zoltán (Cluj), Izsák Martin (Tg. Mureș), Mihai Cămăruț (Iași), Ferch Francisc (Timișoara). Comitetul a ales noul birou al Uniunii cu următoarea componență: Camil Ressu – președinte de onoare, Ion Jalea – președinte, Ion Irimescu, Al. Ciucurencu, Vasile Kazar și Anastase Anastasiu – secretari, Iosif Iser, Cornel Medrea, Boris Caragea, Andrássy Zoltán, Corneliu Baba, Aurel Ciupe, Dumitru Ghiață, Lucian Grigorescu, Ștefan Constantinescu, Gheorghe Labin, Jules Perahim, Eugen Schileru, Ștefan Szönyi – membri."[1]
În mod surprinzător, reorganizarea UAP din România a devansat-o cu două luni pe cea din URSS. Românii s-au dovedit mai rapizi decât sovieticii, dovedind că au înțeles sensul schimbării care urma să aibă loc. De altfel, încă din perioada de relaxare ideologică, Uniunea a avut o atitudine prudentă, conservatoare, evitând destalinizarea excesivă, fapt care atestă consolidarea modelului cultural sovietic. Pe de altă parte, realizând schimbarea în avans, deci oarecum independent de Moscova, Uniunea a reușit să împlinească așteptări locale.
La fel ca în URSS, unde stabilizarea liniei politice și estetice a impus un nou tip de manager cultural, în România, Ion Jalea l-a înlocuit la conducerea Uniunii

The political relaxation caused by Stalin's death and augmented by the 20th Congress of the Communist Party of the USSR was quickly replaced by uncertainty following the failure of the Hungarian Revolution in the fall of 1956. The cultural shifts that followed were in line with the political situation, reflecting all its complexity. Following the first congress of the Artists' Union of the USSR, organized in the spring of 1957, the party had a clear image of what it expected of them. A break with the Stalinist past was demanded, but without any ideological condemnation of the single party. What was needed was change, but only in the sense of perpetuating and consolidating the existing system. The Soviets' "reform" was emulated in the satellite countries. In Romania it manifested as an administrative reorganization. The changing of the leadership of the Visual Artists' Union (UAP) took place at the General Assembly on January 4, 1957, and the event was announced in the press without further comments:
"Following the discussions around the report, the committee took in an important number of relevant artists and art critics with a substantial activity in Bucharest and the rest of the country, namely Ion Jalea, Cornel Medrea, Gheorghe Anghel, Dumitru Ghiață, R. Schweitzer-Cumpănă, Ștefan Constantinescu, acad. Ghe. Oprescu, Eugen Schileru, Lucian Grigorescu (București), Andrássy Zoltán, Kovács Zoltán (Cluj), Izsák Martin (Tg. Mureș), Mihai Cămăruț (Iași), Ferch Francisc (Timișoara). The committee elected the Union's new leadership, which is the following: Camil Ressu – honorary president, Ion Jalea – president, Ion Irimescu, Al. Ciucurencu, Vasile Kazar, and Anastase Anastasiu – secretaries, Iosif Iser, Cornel Medrea, Boris Caragea, Andrássy Zoltán, Corneliu Baba, Aurel Ciupe, Dumitru Ghiață, Lucian Grigorescu, Ștefan Constantinescu, Gheorghe Labin, Jules Perahim, Eugen Schileru, Ștefan Szönyi – members."[1]
Surprisingly, the Romanian Union's reorganization preceded the Soviet one by two months. The Romanians proved to be quicker than the Soviets, showing that they understood the meaning of the change about to take place. Ever since the period of ideological relaxation, the Visual Artists' Union had taken a cautious approach, avoiding excessive destalinization, which testifies to the consolidation of the Soviet cultural model. On the other hand, realizing this change in advance, somewhat independently from Moscow, the Union managed to fulfil local expectations.
Like in the USSR, where the stabilization of the political and aesthetic line produced a new kind of cultural manager, in Romania Ion Jalea replaced Boris Caragea

Juriul Expoziției de stat 1956: Schweitzer-Cumpăna, Gh. Ionescu, Eugen Popa, Lucian Grigorescu, Corneliu Baba, M. Deac, M.H.Maxy. Sursă: cartea *Uniunea Artiștilor Plastici din România, 1921/1950/2002*, Radu Ionescu, Editura Uniunii Artiștilor Plastici din România, București, 2003
The jury of the State Exhibition 1956: Schweitzer-Cumpăna, Gh. Ionescu, Eugen Popa, Lucian Grigorescu, Corneliu Baba, M. Deac, M.H.Maxy. Source: the book *Uniunea Artiștilor Plastici din România, 1921/1950/2002*, Radu Ionescu, Uniunii Artiștilor Plastici din România Publishing House, Bucharest, 2003

pe Boris Caragea. Jalea avea experiență managerială încă din perioada interbelică. În 1942, el a preluat președinția Corpului Artiștilor Plastici, instituție care a funcționat în paralel cu Sindicatul Artelor Frumoase.[2]
În perioada stalinistă, deși considerat formalist, Jalea a avut posibilitatea să rămână în sistem. În perioada de relaxare ideologică el și-a consolidat capitalul simbolic, iar în ianuarie 1957 a fost ales președinte al Uniunii. Alături de Ion Jalea, în conducerea Uniunii au pătruns artiști aflați în etapa maturității artistice, mulți formați în perioada interbelică, o generația care, combinând profesionalismul cu loialitatea, putea să asigure stabilitate și legitimitate puterii politice.
Începând din 1957, Uniunea a reactivat mecanisme disciplinare care își pierduseră din virulență în perioada de relaxare ideologică sau a înființat alte asemenea structuri. Din cauza asocierii cu metodele de control ale vechii conduceri, comisiile de îndrumare nu au putut fi resuscitate. În schimb, Uniunea a organizat expoziții interne cu discuții, conferințe și ședințe documentare în cadrul cărora au fost prezentate filme de propagandă, precum și vizite în atelierele artiștilor în perioada de pregătire a expozițiilor. Evaluând ca nesistematică și sporadică munca de orientare ideologică, cu urmări nefaste îndeosebi în arta tinerilor, Uniunea a luat în calcul înființarea, după model sovietic, a unui cenaclu de tineret.
Împreună cu Fondul Plastic, Uniunea a continuat să funcționeze ca mecanism de protecție socială: a acordat împrumuturi, a construit ateliere, a înființat galerii, a finanțat documentări pe teren și case de creație, a asigurat asistență juridică, a oferit pensii și ajutoare de boală etc. Din 1957, a vegheat cu strictețe la respectarea tematicii impuse și a diversificat locurile de expunere a artei contemporane: fabrici, uzine, cluburi muncitorești, gospodării agricole colective. Rezultatul a fost o creștere semnificativă a producției artistice conotate ideologic. Momentul politic în care se afla blocul estic, favorabil dezvoltării comunismelor naționale, a permis reevaluarea patrimoniului local și reintegrarea în canon a unor artiști interziși sau neglijați în perioada anterioară. În România, acest lucru s-a realizat, în primul rând, prin organizarea unor importante expoziții retrospective.[3] În

as the head of the UAP. Jalea had had management experience since the interwar period. In 1942 he became the head of Visual Artists' Body (*Corpul Artiștilor Plastici*), an institution that operated in parallel to the Syndicate of Fine Arts (*Sindicatul Artelor Frumoase*)[2]. During the Stalinist period, Jalea was allowed to remain in the system, despite being considered a formalist. During the times of ideological relaxation, he consolidated his symbolic capital, and in January 1957 was elected president of the Union. Together with Ion Jalea, the leadership of the union was taken up by artists at a mature stage of their work, many educated in the interwar period, a generation that, by combining professionalism and loyalty, could ensure stability and legitimacy for the political regime.
Beginning in 1957, the Union reactivated the disciplinary mechanisms that had lost their virulence during the period of ideological relaxation or established such structures. Because of their association with the old regime's control tactics, guidance commissions (*comisii de îndrumare*) could not be brought back. However, the Union organized internal exhibitions, with discussions, conferences, and information sessions during which propaganda films were shown, as well as visits to artists' studios before their exhibitions. Viewing the process of ideological orientation as unsystematic and sporadic, with especially harmful consequences in the works of young artists, the Union considered establishing a youth circle (*cenaclu de tineret*), after the Soviet model.
Together with Fondul Plastic, the Union continued to function as a social security mechanism: it gave out loans, built studios, established galleries, financed in-field documentation and cultural houses, offered legal counsel, offered retirement money, financial aid in case of illness, etc. From 1957 it ensured strict compliance to imposed themes and diversified exhibition spaces for contemporary art: factories, workers' clubs, collective farms. The result was a significant increase in ideologically influenced art.
The Eastern Bloc's political context, which favored the development of national communisms, allowed for a reevaluation of local patrimony and the reintegration into the canon of artists who had previously been

același context, maeștrii interbelici au primit comenzi directe pentru spațiul public. Cea mai importantă revenire în canon a fost Constantin Brâncuși, anexat de regimul politic pe temeiul apropierii de arta tradițională. Prin schimbarea conducerii Uniunii, a crescut ponderea elementului național în configurația puterii din câmpul artelor plastice, iar grupul intelectualilor evrei a fost pus în situația de a împărți puterea cu alții. Au rămas în sistem cei a căror activitate a fost considerată valoroasă pe criterii specifice, de exemplu Max H. Maxy sau Jules Perahim. [4]

În perioada reorganizării, Uniunea a separat sectorul artistic de sectorul artizanat, readucând calitatea într-o organizație care devenise de masă. Reprofesionalizarea a condus și la o reducere drastică a numărului de membri, fapt care a rezolvat problemele financiare ale Fondului Plastic, asaltat în anii anteriori de împrumuturi pentru creație.

Când, în ianuarie 1957, Ion Jalea a devenit președintele Uniunii, a reușit performanța de a fi simultan președintele a două instituții cu statut parțial incompatibil: pe de o parte Asociația Internațională a Artelor Plastice (AIAP), o rețea internațională, care promova toate tendințele artistice, pe de altă parte UAP, un edificiu ierarhizat, sprijinind o singură narațiune ideologică. Aderarea la AIAP a reprezentat începutul unui proces de afiliere la organisme internaționale care depășeau frontierele Războiului Rece. România a urmat, astfel, exemplul altor state din blocul comunist, care au ales să comunice la nivel internațional într-o manieră diferită de Uniunea Sovietică. A cultivat relațiile culturale cu China, dar și cu stânga europeană sau cu Statele Unite, fapt care a determinat o modificare a geografiei schimburilor culturale.

Reorganizarea UAP din 1957 se încadrează în procesul general de restructurare a instituțiilor culturale din blocul estic, într-un moment de distanțare controlată față de trecutul recent. Continuând să funcționeze într-o relație organică cu puterea politică, Uniunea a dobândit mai multă libertate de mișcare. Specificul cazului românesc nu este nesupunerea față de strategiile statului totalitar, ci aplicarea creativă a regulilor. Noii manageri au negociat altfel frontierele admisibilului, transformând treptat instituția și canonul, cu foarte multe precauții, respectând linia politică. Facțiunea reformistă și mai mobilă a Uniunii a creat în interiorul acestei structuri spații mai libere, anticipând schimbarea din deceniul următor.

Note

1. *Contemporanul*, nr. 3(537) din 18 ianuarie 1957, p. 3.
2. Corpul Artiștilor Plastici a fost desființat prin Legea 270 din 1945.
3. Gheorghe Anghel, Rudolf Schweitzer-Cumpănă, Cecilia Cuțescu-Storck, Milița Petrașcu, Ion Jalea etc.
4. Numit redactor șef al revistei *Arta plastică* în locul lui Dorio Lazăr.

banned or neglected. In Romania this happened especially through the organization of retrospective exhibitions.[3] The most important return to the canon was Constantin Brâncuși's, who was appropriated by the regime on the grounds of his proximity to traditional art. In changing the Union's leadership, the weight of the national focus within the whole configuration of power in the field of the visual arts grew, and the group of Jewish intellectuals had to share their power with others. Those who remained in the system were allowed to do so because their activity was considered valuable according to specific criteria, like Max H. Maxy sau Jules Perahim.[4]

During the period of reorganization, the Union separated the artistic sector from that of crafts, reducing quality in an organization that had become too open. This reprofessionalization led to a drop in the number of members, which solved Fondul Plastic's financial problems, which was under the pressure of far too many requests for loans.

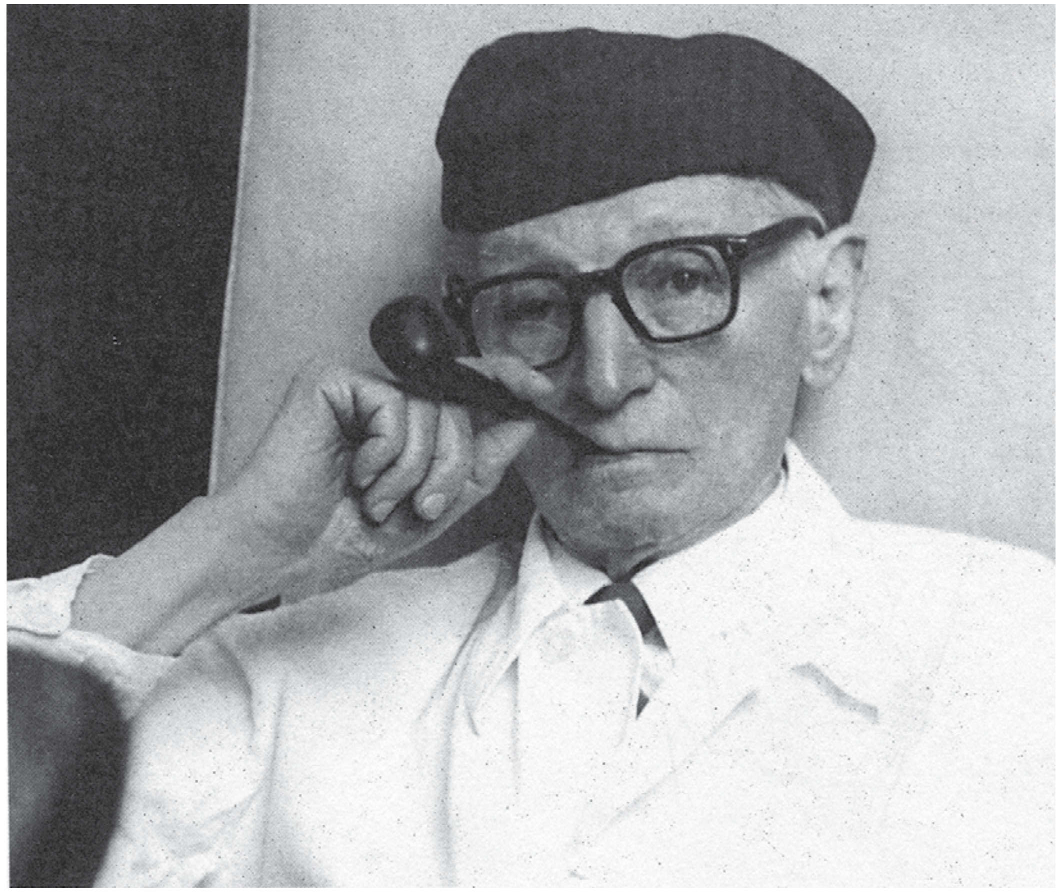
When Ion Jalea became president of the Visual Artists' Union in 1957, he had the achievement of being president of two institutions of partially incompatible status at the same time: on the one hand the International Association of Art (IAA / AIAP), an international network promoting all artistic tendencies, and, on the other hand, the UAP, a hierarchical structure founded upon a single ideological narrative. Joining the IAA was an early step in a process of becoming affiliated with international bodies that transcended the boundaries of the Cold War. Romania followed therefore in the footsteps of other countries in the communist bloc that chose to enter international dialogue in a different fashion from the Soviet Union. It cultivated cultural relations with China but also with the European Left and the United States, which caused a shift in the geography of cultural exchanges.

The reorganization of the UAP in 1957 is part of a larger process of restructuring for cultural institutions in the Eastern Bloc, in a moment of controlled distancing from the recent past. Continuing to function in an organic relationship with political power, the UAP was granted greater freedom of movement. What is specific about the Romanian case is not a lack of obedience to the strategies of the totalitarian state, but the creative application of the rules. The new cultural managers negotiated the boundaries of what was acceptable, gradually transforming the institution and the canon, while taking many precautions and toeing the political line. The more mobile reformist faction of the Union created freer spaces within this structure, anticipating the changes that would come in the following decade.

Translated by Rareș Grozea

Endnotes

1. *Contemporanul*, no. 3(537) from 18 January 1957, p. 3.
2. The Visual Artists' Body was dissolved through law 270 of 1945.
3. Gheorghe Anghel, Rudolf Schweitzer-Cumpănă, Cecilia Cuțescu-Storck, Milița Petrașcu, Ion Jalea, etc.
4. Appointed editor-in-chief of *Arta plastică* magazine, taking the place of Dorio Lazăr.

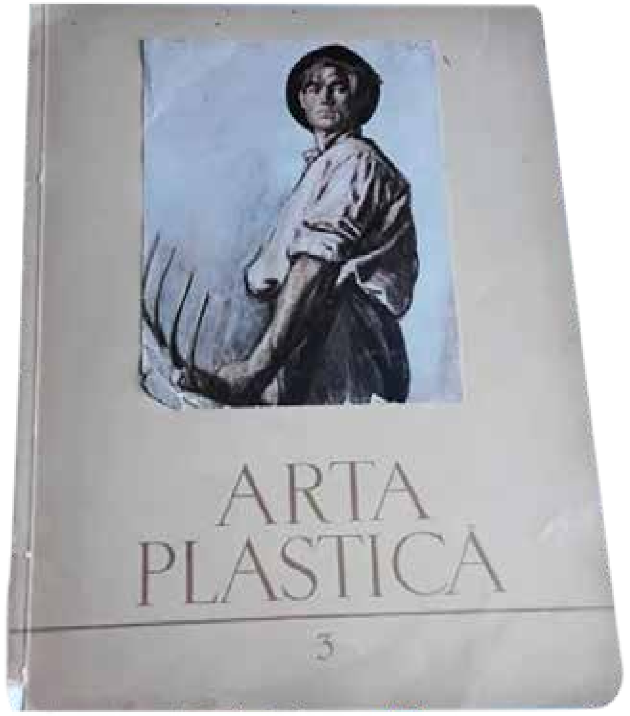


Stânga sus: Boris Caragea, primul Președinte al UAP (1951-1957)
Top left: Boris Caragea, the first President of UAP (1951-1957)

Dreapta sus: Ion jalea, Președinte UAP 1957.
Top right: Ion Jalea, President of UAP 1957.

Sursă: cartea *Uniunea Artiștilor Plastici din România, 1921/1950/2002*, Radu Ionescu, Editura Uniunii Artiștilor Plastici din România, București, 2003.
Source: the book *Uniunea Artiștilor Plastici din România, 1921/1950/2002*, Radu Ionescu, Uniunii Artiștilor Plastici din România Publishing House, Bucharest, 2003.

► Revista Arta Plastică numărul 3 din 1954.
Arta Plastică Magazine number 3, 1954.



ULTIMA ISTORIE: SINDICATUL ARTELOR FRUMOASE 1944-1950[1]

THE FINAL STORY: THE FINE ARTS SYNDICATE 1944-1950[1]

Text: Irina Cărăbaș

Privită din perspectiva unei „durate lungi”, Uniunea Artiștilor Plastici (UAP) reprezintă forma colectivă instituționalizată care a marcat, în mod decisiv, destinul artei postbelice în România și a mediat, în diverse etape, raporturile ei cu puterea comunistă. Ea a jucat un rol important în centralizarea și controlul câmpului artistic, precum și în instaurarea realismului socialist. Dacă însă restrângem perspectiva și privim înființarea ei în contextul colectivizării vieții artistice care debutează anterior, chiar imediat după Al Doilea Război Mondial, atunci UAP nu mai este decât moștenitoarea unor structuri relativ stabile care, la rândul lor, preluaseră forme interbelice de organizare artistică. În 1950, la înființarea sa, UAP nu era o instituție nouă, ci remodelarea Sindicatului Artelor Frumoase (SAF), căruia i se dă un alt nume și de la care preia membri, organizarea colectivă a vieții artistice, ierarhii și, mai ales, subordonarea față de stat.
Spre deosebire de celelalte uniuni de creație care au fost construite în mod similar pornind de la formule deja coagulate, situația în câmpul artelor este oarecum diferită. Uniunile scriitorilor, compozitorilor, arhitecților s-au așezat pe bazele fostelor societăți (Societatea Scriitorilor, Societatea Compozitorilor, Societatea Arhitecților Români), care erau, în primul rând, o marcă a prestigiului profesional, recunoscute de stat și bine așezate în peisajul cultural. În 1921, s-a înființat în câmpul artelor o formă sindicală al cărei scop declarat nu era de a fi o grupare artistică oficială, ci de a lupta pentru protecția socială a membrilor săi. Primul său președinte a fost Camil Ressu, cunoscut pentru simpatiile socialiste dobândite în anii petrecuți în Franța. După Ressu, SAF a avut mai mulți președinți, printre care Cecilia Cuțescu-Storck sau Constantin Baraschi, care reușesc prea puțin să pună la punct un sistem coerent care să îndeplinească misiunea inițială.
În ciuda fragilității sau, poate, și datorită ei, forma sindicală și asocierea pe criterii ce nu aveau de-a face cu afinități artistice sau concepții comune despre artă au constituit, imediat după Război, calități perfecte, mai întâi, pentru direcționarea producției artistice spre stânga aflată la putere, și, mai apoi, pentru transformarea lui în unica organizație artistică posibilă. Noul SAF va păstra din țelurile propuse la începuturi, dar își va adăuga și unele noi. În toamna lui 1944, SAF primește o nouă conducere susținută de Ministerul Artelor. În poziția de președinte revine Camil Ressu, care girează înnoirile, dând, în același timp, sindicatului o aparență de continuitate[2]. Această schimbare se face pe fondul unor vechi rivalități, președintele forțat să demisioneze era nimeni altul decât Eustațiu Stoenescu,

Seen from a “longue durée” perspective, the Visual Artists’ Union (Uniunea Artiștilor Plastici – UAP) represents the collective, institutionalized structure that had a decisive impact on postwar art in Romania and that mediated, in various stages, its relationship with the communist power. It played an important role in the centralization and control of the field of art, as well as in the imposition of socialist realism. But if we restrict our perspective and view the UAP’s founding in the context of the collectivization of artistic life which happened immediately after the Second World War, then the UAP is merely the inheritor of already relatively stable structures that, in turn, had been based on organizational models from the interwar period. At the time of its founding, in 1950, the UAP was not a new institution, but a remaking of the Syndicate of Fine Arts (Sindicatului Artelor Frumoase – SAF), which was given a new name and from which it inherited members, the collective organization of artists’ lives, hierarchical structures, and, especially, its subordination to the state.
Unlike the other creative unions, which were similarly built from already established formulas, the situation in the field of art is a little different. The unions of writers, composers, and architects were founded on the basis of the former societies (the Society of Writers, the Society of Composers, and the Society of Architects of Romania), which were, first and foremost, a mark of professional prestige, recognized by the state and well-established in the cultural landscape. In 1921, a union of artists was founded whose declared purpose was not to be an official art group but to fight for the social security of its members. Its first president was Camil Ressu, known for his socialist sympathies, which he had developed in his years in France. After Ressu, the SAF had multiple presidents, among whom Cecilia Cuțescu-Storck and Constantin Baraschi, who do little towards establishing a coherent system able to achieve the union’s initial goal.
Despite its fragility, though, perhaps, also because of it, the form of a union and its association based on criteria unrelated to artistic affinities or common conceptions about art were the perfect qualities, firstly for directing artistic production to the left, which came to power after the war, and then for transforming it into the only possible art organization. The new SAF will continue to promote some of initial goals, but will also add a few new ones. In the fall of 1944, the SAF gains a new leadership, supported by the Ministry of Arts. Cami Ressu becomes president again, kickstarting the reforms, while giving the union the appearance of continuity[2]. This change happens against the backdrop of older rivalries, as the president forced to step down was none other than

care îl înlocuise pe Ressu din funcția de director/rector al Școlii de Arte Frumoase din București, pe care acesta o deținuse între 1929 și 1941. Alături de Ressu, în noul comitet al SAF se aflau Jean Steriadi, Corneliu Medrea, Nicolae Dărăscu, mai vechi membri și profesori la Școala de Arte Frumoase. O categorie aparte care se autopropulsează în prima linie și a cărei motivație diferă de cele ale vechilor membri sunt artiștii de stânga care întrevăd ocazia, odată cu revenirea pe scena politică a Partidului Comunist, de a avea o asociație recunoscută. Vasile Dobrian, cunoscut între artiștii angajați politic din anii 1930 o considera, și retrospectiv, un moment important din cariera postbelică: „Am contribuit alături de alți colegi la reînființarea vechiului Sindicat al artelor frumoase”[3]. Colegii erau, mai degrabă, M.H. Maxy sau Ligia Macovei, care își puteau exprima acum deschis opțiunile de stânga, cărora li se vor adăuga foarte curând și alții ca Zoe Băicoianu, Alexandru Ciucurencu, Iosif Cova sau Jules Perahim. Marginali și puțini, n-ar fi avut șanse de promovare dacă și-ar fi făcut un grup aparte, așa că aleg să conviețuiască în interiorul SAF cu grupul artiștilor consacrați cu care aveau, cel puțin inițial, foarte puține în comun. A fost o soluție viabilă pe termen lung căci instaurarea la putere a regimului comunist și aproprierea patronajului artistic de către stat au făcut ca balanța să încline în favoarea lor. Este foarte probabil ca unul dintre pilonii reînființării SAF să fi fost Maxy, artist avangardist cu multiple calități de organizator, lider și negociator. El reușește, încă de la început, să obțină a doua funcție după președinte, cea de secretar, care era responsabil de toată munca administrativă, ceea ce îl va transforma în adevăratul conducător al SAF. Va și prelua oficial poziția cea mai înaltă în 1947, după demisia lui Ressu. Frecventând cercuri comuniste de-a lungul anilor 1930 și 1940 și participând la acțiunea ilegală a PCR, își făcuse multiple conexiuni pe care acum le va folosi.
Una dintre primele griji a fost eliminarea grupului concurent, Corpul Artiștilor Plastici, o organizație înființată de stat în 1942 cu scopul de a controla câmpul artistic și de a aplica legile rasiale în rândul breslei.[4] Desființarea acestuia reprezenta, în 1944, o declarație politică. Dar, când este vorba de rescrierea statutului SAF, în 1945, se păstrează câteva prevederi din cel al Corpului ce priveau participarea la comisii artistice de toate felurile și puterea de a media comenzile. În acest ultim punct, apare o deosebire fundamentală față de misiunea inițială a SAF, care nu interfera cu carierele membrilor. Există, cel puțin, două puncte din regulamentul postbelic care, pe de-o parte, vor constitui motive în favoarea aderării la SAF și, pe de alta, prefigurează monopolul pe care acesta îl va avea asupra comenzilor. Primul rămâne în zona revendicărilor de tip sindical, iar cel de-al doilea stipulează ceva absolut nou, care se va pune greu pe picioare, dar care va fi definitoriu pentru colectivizarea vieții artistice: „Înființarea de Cooperative de producție și consum pentru membrii săi”[5].
Admiterea sau readmiterea în Sindicatul care dobândește acum și personalitate juridică nu comportă condiții speciale, astfel că artiști de toate categoriile puteau adera. În scurt timp, el va deveni aproape singura cale de a supraviețui în vremurile precare de după Război. Micile sau marile beneficii, insuficiente și inconstante, ajută totuși artiștii într-o lume prea puțin dispusă să se preocupe sau să cumpere artă. Spre exemplu, apartenența scutea artiștii de impozitele mari

În fața sediului Sindicatului 1933: Șirato, Han, Sion, Bunescu, Medrea, Verona, Jalea.
In front of the Trade Union`s building, 1933: Șirato, Han, Sion, Bunescu, Medrea, Verona, Jalea.

Eustațiu Stoenescu, who had replaced Ressu as director/provost of the Bucharest School of Fine Arts, a position he had held between 1929 and 1941. Together with Ressu, the new committee of the SAF contained Jean Steriadi, Corneliu Medrea, and Nicolae Dărăscu, who were older members and professors at the School of Fine Arts.
A different category which puts itself in the front line and whose motivation differs from that of the older members are leftist artists who now see the opportunity of having a recognized union, now that the Communist Party has returned to the scene. Vasile Dobrian, known among the politically engaged artists of the 1930s, saw this, retrospectively too, as an important moment in his postwar career: “Together with other colleagues, I contributed to the reestablishment of the old Syndicate of Fine Arts.”[3] His colleagues, artists like M.H. Maxy and Ligia Macovei, could now express their leftist views freely, and they were soon joined by others, such as Zoe Băicoianu, Alexandru Ciucurencu, Iosif Cova, and Jules Perahim.
A relatively marginal and small group, they could not have survived in a group of their own, so they decided to coexist within the SAF with the already established artists, with whom they had very little in common. It proved to be a viable solution in the long run, as the establishment of the communist regime and the appropriation of art patronage by the state made the balance of power lean in their favor. It is likely that one of the main drivers of the reestablishment of the SAF was Maxy, an avant-garde artist capable of being an organizer, leader, and negotiator. From the beginning, he obtained the second position after the president, that of secretary, being responsible with all administrative work, which would turn him into the true leader of the SAF. He would then assume official leadership in 1947, after Ressu’s stepping down. Having frequented communist circles throughout the 1930s and 1940s and having taken part in the illegal action of the Romanian Communist Party, Maxy had established numerous connections which he would now use.
One of their first concerns was to eliminate their rival group, the Body of Visual Artists (Corpul Artiștilor Plastici), a state-founded organization from 1942 whose purpose was to control the field of art and apply racial laws among artists.[4] Its dissolution in 1944 was a political statement. But when it comes to rewriting the SAF’s statement in 1945, a few of the Body’s principles are kept, concerning the participation in art commissions of all kinds and the power to mediate commissions. Regarding this last point, we see a fundamental difference from the SAF’s initial mission, which did not interfere in its members’

impuse, după 1945, liber profesioniștilor, Sindicatul servind, în acest caz, drept angajator. De asemenea, artiștii puteau, în unele cazuri, avea acces la locuință sau la o cameră în plus pe post de atelier sau la diverse cantine. Unii artiști pleacă în vacanță la Sinaia, iar alții primesc cartofi, miere sau îmbrăcăminte. Arhivele abundă în cererile cele mai diverse, de înscriere, de membru, pentru solicitarea diverselor ajutoare. Adeverința de membru era utilă în multe circumstanțe. Un exemplu înduioșător este răspunsul lui Ressu pe cererea înaintată de Pallady, care pare că nu înțelege sau nu vrea să înțeleagă situația. Acesta din urmă nu era membru al SAF și nici nu face cerere de înscriere, ci direct una, atât de frecventă încât se standardizase, de artist profesionist. Numai că această calitate ajunsese să se confunde cu cea de membru al SAF. Ressu nu îl poate refuza și scrie următoarele: „Respectăm că dl. Pallady nu este înscris în Sindicat, totuși să i se elibereze adeverința cerută"[6]. Condițiile de viață ale artiștilor se vor îmbunătăți treptat datorită statutului aparte conferit de regim, cu excepția problemei locuințelor, care va persista până târziu, când vor debuta marile programe de construcții.
Pe lângă dependența față de SAF, care crește din ce în ce, vremurile de până la înființarea UAP dau ocazia unor inițiative și negocieri mai haotice, dar și mai libere cu reprezentanții și instituțiile statului. Este și un timp al încercărilor de tot felul și al speranței. Judecând după numărul și subiectul cererilor și memoriilor păstrate în arhive, pare că artiștii supraestimau condescendența cu care statul îi trata, precum și beneficiile pe care era dispus să le ofere. Artiștii de stânga folosesc SAF și ca modalitate de autopropulsare, cum face și Maxy însuși, dar se și dedică diverselor activități colective sau deschise către colectivitate. Multe din ele au fost sortite eșecului, cum povestește Dobrian despre inițiativa lui de înființare a unui cerc de artă pentru muncitori și care, din păcate, nu a avut viață lungă.[7] La fel, și expoziția *Flacăra*, organizată în 1948, a constituit o inițiativă de a configura o artă angajată, venită tot din partea artiștilor. Unul dintre motivele receptării ei, în final, negative poate să fi fost tocmai independența arogată de artiști în organizarea câmpului artistic.
După 1948, Sindicatul se transformă într-un organism centralizator, instrument de control și de implementare a normelor realismului socialist. Mai întâi, SAF devine singura opțiune a sociabilității artistice întrucât grupările artistice au fost interzise. Expozițiile aveau nevoie de aprobarea Sindicatului, iar comenzile venite de la instituții, care încep să aibă nevoie de „pavoazare" (termen generic care putea cuprinde gazete de perete, afișe, busturi și portrete ale liderilor comuniști români și sovietici) erau, de asemenea, adresate SAF, care le distribuia mai mult sau mai puțin democratic. Tot în sarcina lui intra stabilirea prețurilor pentru lucrările ce urmau a fi cumpărate de Ministerul Artelor, o practică mai constantă începând cu 1948.
Treptat, ierarhiile și structurile de organizare se complică prin înființarea mai multor departamente care nu fuseseră prevăzute anterior. Luându-și în serios caracterul sindical și ideea că artistul trebuie să fie un muncitor, organizarea vieții artistice devine „muncă sindicală" în „colective" și după „planuri de muncă". În 1947, exista deja sector economic, administrativ, cultural, sportiv, al femeilor și al tineretului.[8] Un sector important era *Decorativa*, de fapt, cooperativa care producea materiale artistice și se ocupa de alcătuirea colectivelor

careers. There are at least two points from the institution's postwar rules that, on the one hand, represented reasons for many artists to join it and, on the other, prefigured its monopoly on commissions. The first remains in the area of union entitlements while the other mentions something completely new, which will only slowly be established but will be defining for the collectivization of artists' lives: "The establishment of production and consumption cooperatives for its members."[5]
Being admitted or readmitted into the Syndicate, which now gains legal person status, comes with no special conditions, so artists of all kinds could join. Soon it would become almost the only way for artists to survive in the precarious postwar times. The small or great benefits, insufficient and inconsistent, still manage to be of help to artists in a world unwilling to care about or to buy art. Joining the union, for example, made artists exempt from the large taxes imposed on freelancers after 1945, as the Syndicate acted as an employer. Additionally, in some cases, artists could receive housing, an extra room to serve as a studio, or access to various cafeterias. Some artists go on holiday in Sinaia, others receive potatoes, honey, or clothing. The archives abound in requests of all kinds, enrollment requests, membership requests, or requests of certain benefits. Having a membership card was useful in many situations. A touching example is Ressu's reply to Pallady's request, the latter seemingly unable or unwilling to understand the situation. Pallady was not a member of the SAF, nor did he fill in an admission request, but one for the status of professional artist, so frequent it had become standardized. Only this status came to overlap with that of SAF member. Ressu cannot turn him down and writes the following: "We respect the fact that Mr. Pallady is not part of the Syndicate. Still, he may receive the requested document."[6] Artists' living conditions will gradually improve thanks to the special status offered by the regime, except for the issue of housing, which would persist until much later, when the large-scale construction projects commence.
Besides the increasing dependence on the SAF, the years preceding the founding of the UAP see more chaotic – but also freer – initiatives and negotiations with state representatives and institutions. It is a time of trials and tribulations, but also of hope. Judging by the number and subject of the requests and reports preserved in the archives, it seems that artists overestimated the condescendence with which the state treating them, as well as the benefits they were willing to give them. Leftist artists use the SAF as a means of advancing in their careers, like Maxy himself, but they also take up various collective activities. A lot of them were doomed to failure, like Dobrian recalls about his own initiative to found an art circle for workers, which, unfortunately, was short-lived.[7] The exhibition *Flacăra* (*The Flame*), organized in 1948, also represented an initiative by artists to configure a kind of engaged art. One of the reasons for its negative reception might have actually been the independence that artists assumed in organizing the field of art.
After 1948, the Syndicate turns into a centralizing organism, an instrument of control and implementation of the norms of socialist realism. Firstly, the SAF becomes the only option for a society of artists, given that artist groups had been banned. Exhibitions needed the Syndicate's approval, and the commissions that come in from institutions, which increasingly demand "decorations" (*pavoazare* – a generic term that could mean anything from wall newspapers, posters, or busts and portraits of

de pavoazare și de producerea efectivă a lucrărilor. Cooperativele fuseseră prima formă de colectivizare artistică din URSS, precedând uniunile prin care autoritățile încercaseră să rezolve problema șomajului și a poziției incerte în societate a artiștilor, al căror număr era mult prea mare.[9] Galina Yakovskaya susține că pe această bază s-a construit compromisul social dintre artiști și stat, ceea ce i-ar explica și longevitatea până în anii 1980: „Cooperativele puteau reconcilia interesele economice ale artiștilor și ambițiile lor artistice cu intenția regimului de a transforma arta într-o întreprindere socială"[10]. *Decorativa* locală a debutat ca asociație cooperatistă a 40 de artiști, girată de Secția de propagandă și agitație a Comitetului Central al Partidului Comunist Român, transformându-se în 1949 în Decorativa de Stat, ce a supraviețuit până la căderea comunismului.[11] Ca în URSS, aici se producea realismul socialist standard, se executau copii, lozinci, pancarte, busturi și mici obiecte decorative (de exemplu, truse de birou) pentru felurite instituții. Lucrul la cooperativă a transformat, la propriu, artiștii în muncitori, dar această muncă putea fi mai profitabilă sau mai sigură decât cea pentru expozițiile de artă „înaltă"[12]. Din păcate, n-au rămas prea multe urme ale acestor activități, artiștii care lucrau la cooperativă nu sunt dispuși să-și amintească ulterior, deoarece ele nu erau asimilate artei. Adam Bălțatu notează totuși în memoriile sale: „Cam înainte de 1949, «șefii» au descoperit că pot face portrete bune de Stalini, de Deji, de toți ai lor, și au început să curgă pe capul meu comenzi care-mi aduceau bani mulți și mâncare și zile amare"[13]. Deși nu pomenește de cooperativă, este probabil că primea contractele prin intermediul ei. Dumitru Demu, sculptorul care va ridica ulterior monumentul lui Stalin din București, descrie cum busturile împânziseră toate instituțiile, ba chiar și restaurantele. Proveniența lor era desigur cooperativa, dar circula și zvonul că ar fi fost importate din URSS: „Noi le dăm grâu și petrol și ei ne dau în schimb busturi… Vagoane întregi de busturi, trenuri întregi de busturi…"[14].
O formă de organizare mai specifică zonei artistice era cea pe ateliere colective de grafică, ceramică, sculptură ș.a.[15] La fel ca și resorturile de mai sus, și acestea aveau responsabili, creându-se, astfel, ierarhii paralele și structuri complicate care trebuie să fi funcționat destul de greoi. Lucrul în atelierele colective rezolva, pe de-o parte, problema lipsei de spațiu, iar, pe de alta, permitea experimentarea unei formule mixte de pedagogie artistică în care artiștii tineri erau angajați (adică plătiți) să ia lecții practice și, totodată, să audieze conferințe despre noua artă a realismului socialist[16]. Experiența lor a lăsat urme plăcute în memoria pictorilor deoarece ele erau singurul loc unde puteau exersa desenul după model, aveau ocazia să socializeze, dar și să întâlnească artiști cu notorietate care îndrumau atelierele. Încrengăturile organizării socialiste atașau atelierele și de o suprastructură instituțională care a crescut din resortul cultural și superviza întreaga producție pentru Expoziția anuală de stat, principalul și, uneori, unicul eveniment expozițional al anului începând cu 1948. Este vorba de comisia de îndrumare, responsabilă de „nivelul ideologic" al artiștilor[17]. Din această comisie de îndrumare, care, în anumite momente, se diviza la rându-i pe specialități, au făcut parte artiști de diverse generații. Lelia Rudașcu[18] e amintită ca fiind responsabila inițială, iar membri, Iser, Labin, Ciucurencu, Caragea, Medrea și Jalea[19].
De-a lungul ultimilor săi ani de existență, SAF a

Romanian and Soviet communist leaders) are addressed to the SAF, which then distributed them more or less democratically. It was also in charge with setting the prices for works that were going to be purchased by the Ministry of Arts, a practice which becomes more consistent beginning with 1948.
Gradually, the organizational structures and hierarchies become more complicated, as new, previously unplanned departments are founded. Taking seriously both its status as a syndicate and the idea that the artist must be a worker, the organization of artistic life becomes "union work" organized in "collective" after "work plans." In 1947, there were already economic, cultural, sports, women's, and youth sectors.[8] One important sector was *Decorativa*, the cooperative that produced art materials and put together the collectives in charge of "decorations" and the actual execution of the works. Cooperatives were the first form of artistic collectivization in the USSR, preceding the unions through which the authorities tried to solve the problem of unemployment and the uncertain social position of artists, whose number was too great.[9] Galina Yakovskaya argues that this based on this, the social compromise between artists and state was created, which would also explain why they survived until the 1980s: "Artists' cooperatives could reconcile the artists' economic interests and artistic ambitions with the regime's intention of transforming art into a social factory."[10] The local *Decorativa* started out as a cooperative association of 40 artists led by the Propaganda and Agitation Department of the Central Committee of the Romanian Communist Party, becoming *Decorativa de Stat* in 1949, which survived until the fall of communism.[11] Like in the USSR, it was here that standard socialist realism was produced, where copies, slogans, banners, busts, and small decorative objects (like desk sets) for various institutions were made. Work at the cooperative transformed artists into workers, literally, but this work could be more profitable or safer than the one for exhibitions of "high" art[12]. Unfortunately, there are not many traces left of these activities, and the artists working in the cooperatives are not too willing to remember those days, as they were not dedicated to art. Still, Adam Bălțatu notes in his memoir: "Sometime before 1949, the 'bosses' learned that they could make good portraits of Stalin, of Dej, and all the others, and they started piling up commissions on me, which would bring me good money and food and bitter days."[13] Though he does not mention the cooperative, it is likely he received the commissions through it. Dumitru Demu, the sculptor who would later erect the Stalin monument in Bucharest, describes how busts were now all over the place in institutions and even restaurants. They were of course produced at the cooperative, but there was also a rumor they had been imported from the USSR: "We give them wheat and oil and they give us busts in return… Train cars full of busts, whole trains full of busts…"[14]
An organizational form more characteristic of the artworld was the organization in collective workshops, working in graphic art, ceramics, sculpture, etc.[15] Like the departments mentioned above, these too had leadership structures, so that parallel hierarchies and complicated structures would form, which must have functioned quite awkwardly. Work in collective workshops solved the lack of space, on the one hand, and, on the other hand, it allowed artists to experiment with mixed teaching formulas, in which young artists were employed (meaning, paid) to take practical lessons and listen to conferences on the

traversat, în mod paradoxal, cea mai prolifică perioadă a sa, în sensul că a jucat un rol crucial în toate domeniile vieții artistice, în relația cu statul și în constituirea unui nou tip de artist, rol pe care nu îl îndeplinise niciodată înainte de cel de-Al Doilea Război Mondial. Subordonat regimurilor politice, Sindicatul a fost un instrument de circumscriere și totodată de protecție a artiștilor în vremurile confuze ale epocii postbelice.

Note

1. O variantă dezvoltată a acestui articol a fost publicată în cartea mea *Realismul Socialist cu fața spre trecut. Instituții și artiști în România 1944-1952*, Cluj, Idea design&print, 2017.
2. Arhivele Naționale ale României (ANR), Fond SAF, Dosar 16, f. 1.
3. Vasile Dobrian, *Gestul mâinii şi al memoriei*, Bucureşti, Vitruviu, 1998, p. 85.
4. Legea pentru constituirea Corpului artiștilor plastici, în *Monitorul oficial*, 22 iun. 1942, p. 5094-5097. La înființarea UAP, Lelia Rudașcu, comunistă din ilegalitate și responsabilă de compartimentul artistic la Ministerul Artelor și Informațiilor, trecând în revistă antecedentele Uniunii, menționează și Corpul Artiștilor Plastici asociat cu regimul antonescian și definit de reacționarism, șovinism și rasism: Lelia Rudașcu, „La deschiderea conferinței pe țară a artiștilor plastici din RPR"[1950], în *Probleme de artă plastică*, București, ESPLA, 1955, p. 67.
5. *Ibid*.
6. ANR, Fond SAF, Dosar 19, f. 121.
7. V. Dobrian, *op. cit.*, p. 85-86.
8. A se vedea un exemplu de proces-verbal de ședință care este structurată de rapoartele diverselor „resorturi": ANR, Fond SAF, Dosar 23, f. 152 și următoarele.
9. Galina Yakovskaya, „The Economic Dimensions of Art in the Stalinist Era: Artists' Cooperatives in the Grip of Ideology and Plan", în *Slavic Review*, 65 (4), 2006, p. 773.
10. *Ibid*., p. 775.
11. ANR, Colecția Dosare de partid ale membrilor de partid cu stagiu în ilegalitate care au încetat din viață, Dosar Maxy Max Herman, f. 51. Referințele asupra înființării Decorativei se găsesc în dosarul lui Maxy pentru că el a fost și primul președinte al cooperativei în timp ce Paul Constantin era director.
12. *Ibid*., p. 785. Pentru o discuție despre proletarizarea artistului inclusiv prin conservarea sistemului sindical, a se vedea Dan Drăghia, „«Tovarășul artist!» Conformism și beneficii în organizarea profesională a artiștilor plastici din România comunistă", în *The State Artist in Romania and Eastern Europe. The Role of the Creative Unions*, Caterina Preda (ed.), București, Ed. Universității din București, 2017, p. 70-72.
13. Adam Bălțatu, Voiam să fiu pictor... Însemnări, ediție îngrijită și prefață de Doina Lemny, Iași, Junimea, 2014, p. 92.
14. *Ibid*., p. 45.
15. ANR, Fond SAF, Dosar 48, f. 15.
16. Numele lor oficial era „ateliere colective de redresare profesională și ideologică". A se vedea: ANR, Fond SAF, Dosar 37, f. 92. Nu avem o reprezentare prea bună asupra cronologiei atelierelor. Conform documentului citat, existau în 1949. Ștefan Sevastre își amintește că ar fi frecventat un astfel de loc prin 1951. El îl numește „atelier de recalificare", iar Yvonne Hasan, „atelier de perfecționare". Într-un document din 1950, sunt menționate 5 în București (*Uniunea Artiștilor Plastici din România în documente de arhivă,* Dan Drăghia, Dumitru Lăcătușu et al. (ed.), București, Ed. Universității din București, 2016, p. 223-226), iar în 1951, numărul lor total crescuse, dar era tot mic prin comparație cu numărul artiștilor: 10 în București și 12 în provincie (ANR, Fond UAP, Dosar 27/1951, f. 14).
17. ANR, Fond SAF, Dosar 36, f. 26.
18. ANR, Fond SAF, Dosar 48, f. 15.
19. ANR, Fond SAF, Dosar 37, f. 92.

new art of socialist realism.[16] Painters had fond memories of this experience, as it was the only place they could practice drawing after a model and they had the chance to socialize and meet with famous artists who were leading the workshops.
The branching of the socialist organization connected studios to an institutional superstructure that grew out of the cultural sector and supervised all art production for the yearly National State Exhibition, the primary and sometimes only exhibition event in a year starting with 1948. This was the guidance commission, responsible with artists' "ideological level."[17] Artists of various generations were part of this guidance commission, which, sometimes, was subdivided according to specialty. Lelia Rudașcu[18] is mentioned as being the person to initially lead it, while Iser, Labin, Ciucurencu, Caragea, Medrea, and Jalea[19] were members.
In its last years, the SAF, paradoxically, went through its most prolific period, as it played a key role in all areas of artistic life, in its relationship with the state and in creating a new kind of artist, a role it had not played since before the Second World War. Being subordinated to political power, the Syndicate was an instrument that both circumscribed and protected artists in the confusing postwar years.

Translated by Rareș Grozea

Endnotes

1. A more elaborate version of this article was published in my book *Realismul Socialist cu fața spre trecut. Instituții și artiști în România 1944-1952*, Cluj, Idea design&print, 2017.
2. Arhivele Naționale ale României (ANR), Fond SAF, Dosar 16, f. 1.
3. Vasile Dobrian, *Gestul mâinii şi al memoriei*, Bucureşti, Vitruviu, 1998, p. 85.
4. The law concerning the establishment of the Body of Visual Artists, in *Monitorul oficial*, 22 iun. 1942, p. 5094-5097. At the establishment of the UAP, Lelia Rudașcu, a communist member from the time it was outlawed, responsible with the arts at the Ministry of Arts and Information, writing the Union's predecessors, also mentions the Body of Visual Artists, associated with Antonescu's regime and characterized as reactionary, chauvinist, and racist: Lelia Rudașcu, "La deschiderea conferinței pe țară a artiștilor plastici din RPR"[1950], in *Probleme de artă plastică*, București, ESPLA, 1955, p. 67.
5. *Ibid*.
6. ANR, Fond SAF, Dosar 19, f. 121.
7. V. Dobrian, op. cit., p. 85-86.
8. See the protocol of a meeting structured around the reports of the various "departments": ANR, Fond SAF, Dosar 23, f. 152 and following.
9. Galina Yakovskaya, "The Economic Dimensions of Art in the Stalinist Era: Artists' Cooperatives in the Grip of Ideology and Plan", în *Slavic Review*, 65 (4), 2006, p. 773.
10. *Ibid*., p. 775.
11. ANR, Colecția Dosare de partid ale membrilor de partid cu stagiu în ilegalitate care au încetat din viață, Dosar Maxy Max Herman, f. 51. References on the founding of *Decorativa* can be found in Maxy's file, as he was also the first president of the cooperative, while Paul Constantin was its director.
12. *Ibid*., p. 785. For a discussion on the artist's proletarianization, through the preservation of the union system among other things, see Dan Drăghia, "'Tovarășul artist!' Conformism și beneficii în organizarea profesională a artiștilor plastici din România comunistă", in *The State Artist in Romania and Eastern Europe. The Role of the Creative Unions*, Caterina Preda (ed.), București, Ed. Universității din București, 2017, p. 70-72.
13. Adam Bălțatu, Voiam să fiu pictor... Însemnări, edition edited and with a preface by Doina Lemny, Iași, Junimea, 2014, p. 92.
14. *Ibid*., p. 45.
15. ANR, Fond SAF, Dosar 48, f. 15.
16. Officially they were called "collective workshops for professional and ideological rectification" (*ateliere colective de redresare profesională și ideologică*). See: ANR, Fond SAF, Dosar 37, f. 92. We do not have a very clear picture of the timeline of these workshops. According to the document cited, they existed in 1949. Ştefan Sevastre recalls that he had visited such a place in 1951. He calls them "retraining workshops," and Yvone Hasan calls them "improvement workshops." In a document from 1950, five are mentioned in Bucharest (*Uniunea Artiștilor Plastici din România în documente de arhivă*, Dan Drăghia, Dumitru Lăcătușu et al. (ed.), București, Ed. Universității din București, 2016, p. 223-226), and in 1951, their number increased, but was still small relative to the number of artists: 10 in Bucharest and 12 in the rest of the country (ANR, Fond UAP, Dosar 27/1951, f. 14).
17. ANR, Fond SAF, Dosar 36, f. 26.
18. ANR, Fond SAF, Dosar 48, f. 15.
19. ANR, Fond SAF, Dosar 37, f. 92.

Imagine obținută prin amabilitatea artistului Teodor Graur, 1990.
Image courtesy of the artist Teodor Graur, 1990.

UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI: O TRANSFORMARE DIN MERS[1]

THE UNION OF VISUAL ARTISTS: A PROGRESSIVE TRANSFORMATION[1]

Text: Magda Cârneci

Într-una din săptămânile trecute a trebuit să conduc un galerist londonez prin câteva ateliere de pictori bucureşteni. Galeristul era specializat în artă sovietică, realist-socialistă şi venise să caute şi să găsească tocmai astfel de artă în România, convins probabil că realismul ilustrativ predomina în atelierele româneşti. A refuzat destul de grăbit şi neatent lucrări ale unor artişti consideraţi printre cei mai reprezentativi pe aici. În schimb, scotocind printre pânze prăfuite din atelierele unor pictori din generaţia care trecuse prin perioada anilor '50-'60, galeristul nostru a găsit satisfăcut ceea ce căuta. Felul grăbit în care a refuzat tot ce era, după opinia lui, „avangardă" şi uşurinţa cu care a cumpărat – pe valută – artă pe care, cu unele excepţii, nu o mai vezi la noi decât în depozitele îndepărtate ale muzeelor, m-a contrariat. Şi m-a trezit. Am realizat brusc că intrăm într-o nouă epocă culturală – o epocă pragmatică, dură, comercială, supusă legii cererii şi ofertei – pentru care nu ştiu dacă mulţi artişti români sunt pregătiţi.

In one of the last few weeks, I had to accompany a gallerist from London through some painter workshops in Bucharest. The gallerist's specialization was Soviet, Socialist Realist art, and he had come here to seek and find such art in Romania, probably convinced that illustrative realism dominated Romanian workshops. He hastily and inattentively refused works of artists who are considered representative around here. Instead, looking through the dusty canvases from the workshops of painters from the 1950s-1960s generations, our gallerist was satisfied that he found what he was looking for. The hasty way in which he refused all that was, in his opinion, "avant-garde" and the ease with which he bought – with foreign currency – art that one does not usually see here, except for some distant museum storage units, puzzled me. And I realized something. I understood that we are entering a new cultural period – a pragmatic, tough, commercial age based on supply and demand – and I do not know how many Romanian artists are prepared for it.

Artiști și critici în zilele de după Revoluția din decembrie 1989, în curtea sediului UAP din str. N.Iorga 20, București. Imagine obținută prin amabilitatea artistului Teodor Graur.
Artists and art critics in the days after the Revolution of December 1989, in the courtyard of the UAP siege in Bucharest. Image courtesy of the artist Teodor Graur.

CINE NE SUNT COMBATANŢII?
Uniunea Artiştilor Plastici (UAP) a fost şi ea, ca atâtea alte instituţii culturale, bulversată de Revoluţie. Chiar din 25 decembrie 1989, s-au găsit artişti tineri şi mai puţin tineri care să conteste violent şi zgomotos vechea conducere (neschimbată de mulţi ani de zile), reuşind să aleagă în loc – şi destul de anarhic – un consiliu provizoriu al Uniunii. Consiliu în care, pe lângă artişti respectabili profesional şi moral, au mai intrat şi câţiva tineri şi necunoscuţi aventurieri, mai mult politici decât artişti. S-a creat repede o stare de tensiune între grupuri, dar mai ales între generaţii. Cei tineri şi foarte tineri contestau violent, în bloc şi fără nuanţă, pe cei mai în vârstă în numele unei Revoluţii a tinerilor, care le dădea (după opinia unora) dreptul la o demolare generală şi la toate revendicările imaginabile. Cei mai în vârstă apărându-şi înverşunat privilegiile, poziţiile, contestându-le celor tineri maturitatea profesională şi îndreptăţirea morală nelimitată.

NOILE ŞI PRAGMATICELE VREMURI
Breasla plasticienilor s-a împărţit repede în mai multe tabere divergente. Tabăra tinerilor absolvenţi ai Institutului de Arte Plastice din Bucureşti care voiau să intre direct şi automat în Uniune prin simpla arătare a diplomei. Tabăra „maeştrilor" mai mult sau mai puţin recunoscuţi ca atare, apărători ai ştachetei foarte (prea) înalte de acces la calitatea de membru al Uniunii. Tabăra nulităţilor artistice, oameni violenţi atât verbal cât şi fizic, denunţători profesionişti în ziare, prin fiţuici nesemnate. Tabăra foştilor profitori de contracte grase la Casa Poporului et comp., decişi să-şi motiveze şi să-şi păstreze eventual afacerile sub un brusc descoperit „revoluţionarism" de ocazie. Tabăra celor nici membri nici ne-membri ai Uniunii, artişti între 30 şi 40 de ani, mai rezonabili dar şi mai indecişi din punct de vedere „partinic", cei care nu apucaseră să profite de avantajele şi funcţiile din Uniune (nefiind membri recunoscuţi oficial ai acesteia), dar nici nu mai trebuia să forţeze porţile de intrare ale acestei instituţii atât de râvnite (întrucât au fost validaţi ca membri plini la o lună după revoluţie). Şi tabăra placizilor, indiferenţilor, celor fără opinie, pensionarilor, preocupaţi mai deloc de soarta socio-politică a Uniunii, dar obsedaţi de destinul magazinelor lucrative ale Fondului Plastic. Era să uit o ultimă tabără, cea a „timizilor", scoşi fără voia lor din ateliere de frământările din jur, apariţii discrete şi manipulabile în furtunoasele şedinţe ale secţiilor de creaţie, puşi împotriva dorinţei în prezidii, comitete şi comiţii, de unde nu visează decât să se întoarcă grabnic înapoi în ateliere.

WHO ARE OUR COMBATANTS?
The Union of Visual Artists (Uniunea Artiştilor Plastici, UAP) was troubled by the 1989 Revolution, as were so many other cultural institutions. Even on December 25, 1989, more or less young artists violently and noisily rejected the old leadership (unchanged for many years), managing to elect in its stead – in a rather archaic manner – a provisional council of the Union, a Council which included, alongside professionally and morally respectable artists, some younger and unknown adventurers, more inclined towards politics than art. A state of tension ensued between groups, but more importantly between generations. The youngest rejected violently, completely, and without nuance the older artists, in the name of a Revolution of the young which gave them the right (so they thought) to a general demolition and to all claims imaginable. The oldest ones, strongly defending their privileges and positions, were denying the young ones the professional maturity and the unlimited moral entitlement.

THE NEW, PRAGMATIC TIMES
The visual artists' community quickly split into many divergent factions: the faction of the young graduates of the Bucharest Institute of Plastic Arts, who wanted to join the Union automatically and directly, simply by exhibiting their graduation diploma; the faction of the more or less accomplished "masters," defenders of the (too) high criteria of access to Union membership; the faction of artistic amateurs, violent individuals, both verbally and physically, professional denunciators through unsigned leaflets in newspapers; the faction of the former beneficiaries of big contracts from Casa Poporului and company, decided to motivate and preserve their business under a newly found, occasional "revolutionary" discourse; the faction of the ones who were not members of the Union, artists between thirty and forty years old, more reasonable, but also more indecisive from a political point of view, the ones who did not get to take advantage from the benefits and jobs of the Union (they were not recognized members), and who did not have to force the gates of this coveted institution (because they had been validated as full members a month after the Revolution); and the faction of the placid ones, the indifferent, the ones without an opinion, pensioners, the ones who were not preoccupied by the socio-political fate of the Union, but obsessed by the fate of the lucrative shops of the Plastic Fund (Fondul Plastic). I almost forgot one final faction, that of the "timid" ones who reluctantly left their workshops by all the commotion and appeared discreetly, prone to being easily manipulated, in the animated meetings of the departments, placed against their will at various lecterns and in various commissions and committees, where they dreamt only of returning to the workshop.

O ZODIE TURBULENTĂ
Primele săptămâni ale anului au stat la UAP sub zodia turbulentă a şedinţelor. Şedinţe ale din ce în ce mai contestatului consiliu provizoriu de salvare al Uniunii, format din 17 membri, care s-au străduit să reziste onorabil în „incendiul democratic" din jur. Şedinţe ale secţiilor Uniunii – pictura, grafica, sculptura, designul, scenografia, artele decorative – contestând legitimitatea consiliului, încercând să-şi aleagă şi ele conduceri provizorii de secţie şi membri reprezentativi în acel consiliu, contestându-şi apoi propriii aleşi la următoarea şedinţă. Şedinţe ale nemulţumiţilor, resentimentarilor, violenţilor. Şedinţe ale cenaclului de tineret „Atelier 35", contestat de generaţia foarte tânără care vine din urmă (şi care nu a intrat nici măcar în „Atelier 35"). Şedinţe în ateliere personale. Şedinţe la colţuri de stradă. Şedinţe ale grupuleţelor şi grupusculelor artistice în diverse localuri. Şedinţe ale profesorilor contestaţi de la Institutul de Arte Plastice. Şedinţe ale filialelor din provincie, cuprinse şi ele de febra contestărilor şi recontestărilor. Şedinţe de protest în faţa grilajului Uniunii Artiştilor Plastici din strada Iorga nr. 22. Sau în holurile acesteia, contestând zgomotos alte şedinţe. Şedinţe despre şedinţe. Şedinţe ale şedinţelor.

GREUTATEA DE A PUNE PE PICIOARE
S-a putut viziona cu aceste ocazii un spectacol surprinzător. Scoşi din liniştea atelierelor de zgomotul prăbuşirii bruşte a vechii butaforii sociale, artiştii s-au trezit actori pe o scenă publică în care părea că funcţionează – mascată doar de molozul structurilor administrative anterioare încă vii, încă virulente – numai dezordinea. Ca într-un tărâm în care totul pare posibil pentru că n-ar mai funcţiona nicio constrângere, fiecare voia să fie sau să pară ceea ce nu era. Mediocrii voiau să fie aleşi păstori de comunitate. Compromişii voiau să apară angelici. Politicienii voiau să fie stimaţi ca artişti. Artiştii se voiau politicieni peste noapte. Timizii ţineau să-şi impună autoritatea. Neputincioşii în spirit şi artă doreau să pară omnipotenţi. Resentimentarii ţineau să fie luaţi drept generoşi. Generoşii voiau să facă pe durii. Haoticii doreau să-şi impună ordinea personală. Contemplativii voiau să devină activi, iar cei care n-au făcut disidenţă nicicând (şi de nici un fel, nici măcar imaginară) doreau să creadă din suflet c-au făcut-o. În cele din urmă – după valuri de şedinţe dezlănţuite, în care plasticienii s-au dovedit a fi una dintre cele mai turbulente categorii culturale – situaţia s-a calmat provizoriu. La sfârşitul lui ianuarie 1990, în ciuda împotrivirii multora, s-a convocat vechiul Comitet pe ţară al Uniunii, organ ales (în 1978!) şi în consecinţă încă

A TURBULENT SIGN
The first weeks of the year found the UAP under the turbulent sign of meetings. These were the meetings of the contested provisional council for the salvation of the Union, formed by seventeen members who tried to honorably resist the "incendiary democracy" around them. The meetings of the Union's departments – painting, graphics, sculpture, design, scenography, and decorative arts – contested the legitimacy of the council, trying to elect provisional departmental leaders and representative members in that council, only to reject the elected ones in further meetings; meetings of discontent, resentment, violence; meetings of the "Atelier 35" youth workshop, contested by the very young generation (which did not even join "Atelier 35"); meetings in personal workshops; meetings at street corners; meetings of the small and tiny artistic groups in various cafes; meetings of the professors who were rejected at the Institute of Plastic Arts; meetings of the chapters from the provinces, overtaken by the fever of rejection and re-rejection; protest meetings in front of the Union of Visual Artists, 22 Nicolae Iorga Street, or in its hallways, noisily contesting other meetings; meetings on meetings, meetings of meetings.

THE DIFFICULTY OF BUILDING
A surprising spectacle was witnessed on these occasions. Removed from the silence of the workshops by the noise of the sudden collapse of the old social buffoonery, the artists became actors on a public stage in which only disorder still seemed to function – masked only by the rubble of the previous administrative structures, still alive, still viral. Like a realm in which everything seems possible because constraints no longer exist, everyone wanted to be or seem what one was not. The mediocre ones wanted to be elected shepherds of the community. The compromised ones wanted to appear as angels. The politicians wanted to be respected as artists. The artists wanted to become politicians overnight. The timid ones wanted to become authoritative. The spiritually and artistically incapable wanted to seem omnipotent. The resentful ones wanted to pass as generous. The generous ones wanted to seem tough. The chaotic ones wanted to impose their personal order. The contemplative ones wanted to become active, and the ones who had never been dissidents (not even in their imagination) wanted to truly believe that they had been.

Sus: Teodor Graur, expoziție la galeria Simeza, București, 1990. Jos: Dan Grigorescu și sculptorul Nicolae Saptefrati la sediul UAP, 1990. Imagini obținute prin amabilitatea artistului Teodor Graur.
Top: Teodor Graur, exhibition at Simeza Gallery, Bucharest, 1990. Bottom: Dan Grigorescu and the sculptor Nicolae Saptefrati at the UAP headquarters, 1990. Images courtesy of the artist Teodor Graur.

legitim. Acesta, într-o şedinţă deschisă la care, pe lângă cei aproape 100 de invitaţi au putut de fapt participa toţi cei doritori sau interesaţi, a ales un Consiliu de conducere al Uniunii, provizoriu dar cel puţin statutar (deci mai puţin contestabil decât cei din primele zile ale revoluţiei). Format din 21 de membri – artişti şi critici desemnaţi şi acceptaţi de breaslă, între care şi câţiva din vechea conducere a Uniunii dar şi câţiva din fostul consiliu provizoriu post-revoluţionar – acest Consiliu, condus de pictorul Horia Bernea, girează acum activităţile Uniunii până la Conferinţa pe ţară a plasticienilor care va avea loc la sfârşitul lui martie sau începutul lunii aprilie. Abia această conferinţă va aproba un nou proiect de statut, aflat deocamdată în pregătire (şi concurat de alte două proiecte de statut elaborate de secţiile pictură şi arte decorative): ea va alege organele legitime de conducere ale Uniunii pentru următorii 2 sau 4 ani. Nu înseamnă însă că atmosfera de la UAP s-a destins. Şedinţele furtunoase continuă, contestaţiile curg, nemulţumirile personale se înmulţesc (inevitabil), filialele judeţene ridică şi ele probleme de autonomie sau dublă conducere (vezi filiala din Cluj), mai apar şi atacuri în presă, mai apar şi „uniuni artistice alternative" (şi fantomatice) – dar de data aceasta situaţia nu depăşeşte probabil în complicaţii starea de spirit şi de fapt din oricare altă uniune de creaţie sau instituţie care angajează şi girează un întreg domeniu profesional.

STRUCTURĂ EFICACE
De unde provin toate aceste nemulţumiri şi probleme? Desigur din dificultatea – generală la nivelul întregii societăţi româneşti – de a elabora teoretic şi a pune în practică o structură în acelaşi timp democratică şi eficace a Uniunii. Toată lumea e nemulţumită de vechea ordine (socialistă), dar nimeni nu ştie precis cum ar trebui să arate noua ordine. Există un consens general în favoarea democratizării structurilor, dar nu există încă o strategie limpede a acestei restructurări. Dilema de a alege între o transformare treptată şi o transformare radicală a structurilor administrative centralizate care guvernează şi domeniul culturii, este greu soluţionabilă deocamdată.
Uniunea Artiştilor Plastici a fost o instituţie centralizată subordonată în fapt fostului Consiliu al Culturii şi Educaţiei Socialiste (CCES), atât ideologic cât şi bugetar (într-o anumită măsură). Rigid ierarhizată piramidal, ca toate fostele instituţii culturale socialiste, Uniunea a funcţionat ca un organ central de organizare şi control al vieţii artistice, de administrare a bunurilor şi veniturilor artiştilor, de asigurare socială a membrilor. Ea îmbina, printr-un greoi aparat administrativ, atât caracterul unui fel de „minister al artelor plastice", cât şi caracterul de „sindicat al artiştilor plastici".

EXERCIŢIUL MĂŞTILOR
Deşi autonomă din punct de vedere statutar, UAP a ajuns treptat aproape complet dependentă de CCES (şi implicit de secţia de propagandă a CC al PCR), care decidea în ultimă instanţă în toate chestiunile. Consiliul Culturii era cel care ajunsese să hotărască care expoziţii colective sau tematice erau permise şi care nu, la ce manifestări internaţionale se putea participa, care erau listele de artişti dezirabili, ce achiziţii de lucrări se puteau face şi la ce sume de bani. Consiliul Culturii trebuia să-şi pună avizul (cenzura) pe orice rând tipărit sub egida UAP (texte de catalog, afişe, anunţuri etc.), Consiliul Culturii comanda anual o cantitate de

Finally, after waves of unleashed meetings in which the artists proved that they are one the most turbulent cultural groups, the situation temporarily calmed down. At the end of January 1990, despite being rejected by many, the old Committee of the Union was summoned, an elected board (in 1978!) and, as a result, one that was still legitimate. In an open meeting in which whoever was interested or willing could participate alongside the one hundred guests, it chose a leading Council of the Union, provisional, but statutory (thus, less rejectable than the one from the first days of the Revolution). Consisting in 21 members – artists and critics named and accepted by the community, among whom there were some from the old leadership of the Union, but also some from the former provisional post-revolutionary council – this Council, led by painter Horia Bernea, supported the activities of the Union until the general Conference of the artists, would take place at the end of March or the beginning of April. This conference would approve a new statute, a project that was still in progress (with two other competing projects being elaborated by the departments of painting and decorative arts); it would choose the legitimate leadership of the Union for the following two or four years.
This does not mean that the milieu within the UAP calmed down. The noisy meetings went on, the rejections flowed freely, the personal discontent (inevitably) multiplied, the county chapters raised issues such as autonomy or double leadership (the case of the Cluj branch), some attacks appeared in the media, "alternative artistic unions" (ghostly ones) appeared – but this time the situation did not become exceedingly complicated, similar to the state of mind and fact from any creative union or institution which engages and supports an entire professional domain.

AN EFFICIENT STRUCTURE
Where did all these discontents and problems come from? Of course, from the difficulty – a general one, for the entire Romanian society – of elaborating and practicing a democratic and efficient structure of the Union. Everyone was discontent with the old (socialist) order of things, but nobody knew precisely how the new order would look like. There was a consensus regarding the democratization of the structures, but there was no clear strategy for this restructuring. The dilemma of choosing between a gradual transformation and a radical one of the centralized administrative structures which govern the domain of culture was difficult to solve.
The Union of Visual Artists had been a centralized institution under the authority of the former Council for Socialist Education and Culture (CSEC), both ideologically and financially (up to a certain point). Rigidly hierarchized in a pyramidal structure, like all the former socialist cultural institutions, the Union functioned as a center of command and control for the artworld, as a center of administration for the assets and income of the artists, of their social insurance. It combined, through a dense administrative apparatus, the character of a "ministry of visual arts" and the character of a "syndicate of visual artists."

AN EXERCISE OF MASKS
Although it was autonomous from a statutory point of view, the UAP gradually became almost completely dependent on the CSEC (and on the propaganda department of the Central Committee of the Romanian

lucrări „tematice" obligatorii, necesare pentru diferitele „aniversări", achiziţionate la preţuri invidiabile de la o aceeaşi clientelă de artişti. Consiliul Culturii aproba organizarea taberelor de creaţie din ţară. Consiliul Culturii decidea în cele din urmă (pe căi oculte sau prin co-interesare) asupra contractelor şi comenzilor importante de artă monumentală. Şi tot Consiliul Culturii stabilea organizarea sau nu a comitetelor pe ţară ale UAP, declanşarea conferinţei pe ţară pentru alegerea organelor de conducere sau primirea de noi membri în UAP. Astfel că din 1978 nu au mai avut loc alegeri la Uniunea Artiştilor Plastici, aceeaşi conducere (cu unele absenţe intervenite ulterior) hotărând soarta artiştilor până în decembrie 1989. Comitetul pe ţară al UAP, organul colectiv central de conducere, a fost convocat foarte rar în ultimii ani, iar în ultima vreme mai deloc. Iar din 1985 (când au fost acceptaţi numai câţiva tineri artişti pe criterii necunoscute) nu au mai avut loc primiri în Uniune sau confirmări (invalidări) de primiri. Urmarea a fost osificarea treptată a Uniunii şi a vieţii artistice. Numărul expoziţiilor a început să scadă din an în an: de unde înainte exista o concurenţă firească pentru fiecare perioadă a anului la fiecare galerie de artă, în ultimii ani existau răstimpuri în care sălile erau ameninţate de pericolul de a rămâne pustii. Artiştii se orientau din ce în ce mai insistent către străinătate, unde un număr crescut dintre ei au şi rămas. Structura de vârstă a Uniunii a urcat îngrijorător către vârsta a treia, prin exodul peste graniţe şi prin blocarea primirii de noi membri tineri. Împrumuturile băneşti lunare se acordau din ce în ce mai greu şi au început să fie condiţionate de participări la diferite expoziţii colective sau tematice care duceau lipsă de participanţi. Aprobările pentru expoziţii în străinătate se obţineau foarte greu sau deloc, iar la manifestările artistice oficiale erau desemnaţi aceiaşi artişti „verificaţi". Achiziţiile de lucrări au scăzut şi ele îngrijorător, în afara celor „tematice" sau „de aparat".

MULTĂ FORFOTĂ, SĂ NU SE VADĂ LETARGIA...
Conducerea operativă a Uniunii, aleasă în 1979, a început să se considere permanentă. Directorii administrativi, numiţi adesea „de sus", au început să deţină prerogative egale cu cele ale artiştilor aleşi în conducere. Obligaţia Uniunii de a organiza manifestări expoziţionale festive pentru toate ocaziile a devenit şi ea permanentă. O parte din veniturile anuale ale UAP erau „donate" obligatoriu pentru construirea Casei Poporului sau pentru spectacolele oficiale (e drept că şi contractele pentru decorarea numitei „case" au fost fabuloase). Colocviile de artă, întrunirile şi dezbaterile colective ale tinerilor au fost rărite până la dispariţie. Iar în 1989, prin decizie „prezidenţială", taberele de creaţie din ţară au fost desfiinţate. Unele expoziţii mai „dificile – precum *Oglinda* (1986), *Alternative* (1987) şi altele – erau lăsate să se deschidă, fără publicitate de presă, pentru a fi apoi repede închise în zilele imediat următoare. Numai magazinele Fondului Plastic funcţionau acceptabil (erau în joc interese mari, la toate nivelurile) dar până şi aici intervenea un fel de cenzură (nu puteau apărea de pildă pe vestimentaţie înscrisuri în limbi străine). Un fel de letargie, o nepăsare apatică plutea dens peste instituţia Uniunii Artiştilor Plastici, care amâna de la an la an Hotărârile importante în aşteptarea permisiunilor de la Consiliul Culturii, care nu mai veneau. Până şi „mişcarea hârtiilor" îşi încetinise în ultima vreme mersul labirintic şi van.

Communist Party), which ultimately decided every matter. The Council of Culture was the one that decided which collective or individual exhibit was allowed or not, which international events could be attended, which were the lists of desirable artists, what acquisitions could be made and at what cost. The Council of Culture had to approve (censor) every line published under the name of the UAP (catalog texts, posters, announcements etc.), the Council of Culture ordered annually a number of compulsory "thematic" works that were needed for various "anniversaries," bought from the same old artists at enviable prices. The Council of Culture approved the organization of creative camps. The Council of Culture ultimately decided (by being co-interested or through occult means) the contacts and orders of monumental art. And the Council of Culture decided the organization of the country-wide committees of the UAP, the meeting for the election of the leadership, and the admission of new members into the UAP. Since 1978, there had been no new elections at the UAP, and the same leaders (with certain changes) decided the fate of the artists until December 1989. The national committee of the UAP, the collective leadership center, had rarely met in the final years, almost not at all. Since 1985 (when a few young artists had been admitted, on unclear grounds) there had been no further admissions into the Union of confirmations (invalidations) of admissions.
The consequence was the gradual ossification of the Union and of the artworld. The number of exhibits began to drop year after year; before, there was a natural competition in each season at each gallery, but then there were periods when the spaces were under threat of remaining deserted. The artists looked towards foreign lands, where an increasing number of them emigrated. The age structure of the Union was modified, and mostly older artists remained, the younger ones either leaving the country or due to the policy of the Union regarding the refusal to admit new members. The monthly loans were given with increased difficulty and began to be conditioned by the attendance to various collective or thematic exhibits which were lacking participants. The approvals for foreign exhibits were very difficult to obtain, if at all, and the official artistic manifestations consisted in the same old "verified" artists. The acquisitions of works dropped significantly, except for the "thematic" and "official" ones.

A LOT OF NOISE, SO THE LETHARGY WILL BE COVERED UP...
The working leadership of the Union, elected in 1979, began to consider itself a permanent one. The executive directors, being often named by the state power, began to hold prerogatives equal to the artists elected as board members. The obligation of the Union to organize festive exhibits for all occasions also became permanent. Part of the annual income of the UAP was forcefully "donated" for the building of the House of the People (Casa Poporului) or for the official festivities (it is also true that the contracts for the decoration of the so-called "house" were fabulous). Art symposiums, gatherings and collective debates of young artists became rare, almost gone. In 1989, through a "presidential" decision, the creative camps were canceled. Some of the more "difficult" exhibits – such as *Oglinda* (1986), *Alternative* (1987), and others – were allowed to function without any publicity in the media, only to be rapidly closed in the following days. Only the stores of the Plastic Fund

Imagine obţinută prin amabilitatea artistului Teodor Graur, 1990.
Image courtesy of the artist Teodor Graur, 1990.

TRAIECTE ORGANIZATORICE
Întotdeauna e mai lesne să dărâmi decât să reconstruieşti. Ce fel de uniune va înlocui vechea Uniunea a Artiştilor Plastici? Unii vor să se schimbe chiar totul. Alţii vor să nu se schimbe nimic. Unii artişti vor să se desfiinţeze uniunea centrală şi să se înfiinţeze uniuni mai mici, pe specialităţi, pe secţii sau pe filiale. Alţii vor să transforme uniunea într-un simplu sindicat al artiştilor, fără gir şi autoritate profesională, care să le garanteze numai drepturile şi asigurările sociale. Unii tineri artişti încearcă să-şi creeze o „uniune" a lor: alţii vor doar să intre în vechea, convenabila uniune. Cei mai lucizi încearcă să amelioreze vechile structuri, printr-un nou statut care să le facă mai elastice, mai democratice: de pildă mandate de conducere scurte de până la 2 ani, un control colectiv mai accentuat asupra deciziilor, autonomia secţiilor şi filialelor din ţară în privinţa activităţilor specifice, libertatea galeriilor de a decide şi încheia contracte de expoziţii direct cu partenerii străini ş.a.m.d.

CUM VA FI, CÂND ŞTIM DOAR CE NU VA MAI FI?
Problema rămâne deschisă, indecidabilă. În litera sa, vechiul statut al UAP avea multe părţi bune, numai că el nu a putut fi respectat şi aplicat. Importantă nu e modificarea lui radicală, cât adăugarea sau întărirea acelor puncte/regulamente care să-l facă efectiv practicabil şi mai ales non-manipulabil. Gândit sindicalist, dar aplicat ministerial, vechiul statut al UAP asigura membrilor săi o anume protecţie profesională şi socială, pe care noile condiţii de independenţă

functioned acceptably (there were high stakes, at all levels), but even here there was a certain censorship (inscriptions in foreign languages, for instance, could not appear on clothing). A sort of lethargy, an apathetic carelessness densely floated above the Union of Visual Artists, which delayed year after year the important Decisions, awaiting the permissions from the Council of Culture which stopped coming in. Even the "movement of the papers" slowed down its labyrinthine and vain rhythm.

ORGANIZATIONAL TRAJECTORIES
It is always easier to destroy than to rebuild. What kind of Union is to replace the old Union of Visual Artists? Some will want to change everything. Others will not want to change a thing. Some artists want to shut down the central union and create smaller unions, based on specialties, departments, or chapters. Others want to transform the union into a mere syndicate of the artists, without power and professional authority, who would guarantee the social rights and insurances. Some young artists want to create their own "union", others just want to join the old, convenient union. The most lucid ones try to better the old structures through a new statute which would make them more flexible, more democratic; for instance, short mandates of two years, a better collective control over the decision-making process, the autonomy of the departments and chapters regarding particular activities, the freedom of the galleries to decide and sign contracts for exhibits directly with foreign partners, etc.

Galeriile UAP București. De sus în jos:
Centrul Artelor Vizuale - multimedia, expoziția *Aer Proaspăt*, 2021.
Galeria Simeza, *Artă la fereastră*, Dan Perjovschi, 2016.
Atelier 35, expoziția *ALONG THE STREET*, 2012.

UAP Bucharest galleries. From top to bottom:
Visual Arts Center - multimedia, *Fresh Air* exhibition, 2021.
Simeza Gallery, *Window Art*, Dan Perjovschi, 2016.
Workshop 35, *ALONG THE STREET* exhibition, 2012.

Imagini de la evenimentul *Open Doors*, la Combinatul Fondului Plastic, 2021. Credit foto: Vlad Catană, The Institute.
Images from the *Open Doors* event, at the Visual Products Factory, 2021. Photo credit: Vlad Catana, The Institute.

financiară şi culturală faţă de Ministerul Culturii, ca şi viitoarea situaţie de piaţă liberă aplicată şi comerţului de artă, nu o vor mai putea asigura în acelaşi fel sau în aceeaşi măsură. Achiziţii „tematice" nu vor mai exista, în schimb artiştii vor trebui să se adapteze legii cererii şi ofertei, supunându-se tensiunilor inevitabile comerţului liber de artă, necontrolat de o instanţă statală.
Într-un asemenea orizont de aşteptare, supravieţuirea uniunii ca un organism central de coordonare şi apărare a intereselor artiştilor s-ar putea să apară vitală. Formele organizatorice pe care le va îmbrăca acest organism vor trebui să se adapteze din mers, elastic, noilor condiţionări culturale. Important va rămâne ca artiştii să vegheze activ la bunul şi democraticul mers al organismului lor colectiv, fără a ceda impulsului de a se retrage – iarăşi – în ateliere, lăsând mereu pe seama „altora" să rezolve responsabilităţile sociale şi culturale care-i privesc.

Note
1. Text preluat din Revista 22, nr.11, 1990

WHAT WILL BE WHEN WE ONLY KNOW WHAT WILL NOT BE?
The issue is still open, undecidable. The old statute of the UAP contained many good parts, but it could not be respected and applied. Its radical modification is not as important as the addition and emphasis of those aspects/rules which could make it practically valid and solid against manipulation. Designed as a syndicate, but applied as a ministry, the old statute of the UAP ensured that its members were protected professionally and socially, a fact which the new conditions of financial and cultural independence from the Ministry of Culture, as well as the future free art market will not be able to ensure in the same way or in the same extent. There will be no more "thematic acquisitions," but the artists will have to adapt to the law of supply and demand, being subjected to the inevitable tension of an art commerce free from state control.
In such a horizon of expectations, the survival of the union as a central organism for the coordination and defense of the artists' interests may be vital. The organizational forms of this institution will have to adapt, with flexibility, to the new cultural conditions. It remains important that the artists actively watch over the democratic course of their collective organism, without giving in to the impulse of withdrawal – yet again – to the workshops, always leaving the social and cultural responsibilities that concern them to "others."

Translated by Daniel Clinci

Endnotes
1. This article first appeared in Revista 22, 1990, no.11.

UAP LA ANIVERSARE
UAP ON THE ANNIVERSARY

Text: Adrian Guţă

Uniunea Artiştilor Plastici din România (UAP) a însemnat pentru mine, în prima parte a drumului profesional, revista Arta şi cenaclul Atelier 35. Am debutat în revistă când redactorul ei şef era Vasile Drăguţ, cel care îmi coordonase şi lucrarea de licenţă despre Catul Bogdan. Acum pot să spun: colaborez la Arta de patruzeci şi unu de ani. În 1990-1991 am lucrat în redacţie, iar în 2000-2001 am fost redactor şef al revistei. Fac parte din Secţia de Critică a Uniunii, pe care am şi condus-o în 1994-1997 şi în 2002-2006, titulatura fiind, de această dată, Filiala de Critică Bucureşti.
Apartenenţa la Uniunea Artiştilor Plastici din România hrăneşte conştiinţa şi solidaritatea de breaslă a artiştilor, conferă o dimensiune socială şi culturală importantă statutului membrilor săi, o unitate identitară care intră în dialog cu a celorlalte bresle de creaţie.
Înainte de 1990, un factor potenţial creator de confuzii valorice era "Festivalul Naţional *Cântarea României*", iniţiat pe baze politico-ideologice şi susţinut prin politica culturală de stat. Calitatea de membru al UAP nu putea fi obţinută fără participarea la expoziţii colective între care şi cele oficiale. Pe de altă parte, statutul de membru al Uniunii Artiştilor Plastici reprezenta un act de identitate profesională necesar şi totodată meritoriu, un reper important pe drumul constituirii carierei artistice. Secţia de critică de artă îşi avea locul şi rolul ei în context. Atelier 35 (iar înainte de el Cenaclul Tineretului) constituia structura-antecameră a UAP, în care puteau activa proaspeţii absolvenţi ai institutelor de arte plastice şi sub acel semn instituţional s-au desfăşurat mai multe evenimente artistice notabile implicând atât „limbajele" tradiţionale, cât şi pe cele alternative, în Bucureşti şi în alte centre artistice ale ţării. Mă refer acum în primul rând la anii '80 ai secolului trecut, când generaţia tânără din care făceam parte a intrat în viaţa artistică românească. Persoana din conducerea Uniunii desemnată să coordoneze în acea perioadă substructura de tineret a UAP a fost Ana Lupaş, care a creat reţeaua naţională Atelier 35. Cel din Bucureşti intrase în responsabilitatea lui Octav Grigorescu. Şi Wanda Mihuleac avusese un rol important în coordonarea tinerei generaţii, totodată acţionând ca un benefic ferment al vieţii culturale – a se vedea, de pildă, organizarea evenimentului interdisciplinar *Spaţiu Oglindă* (1986), de la Universitatea de Arhitectură din Bucureşti.
Una dintre cele mai importante expoziţii de grup optzeciste, în Bucureşti, a fost *Alternative*, în 1987, organizată de Magda Cârneci, Călin Dan şi Dan Mihălţianu, cu lucrări ale membrilor A35 Bucureşti, la Galeria Orizont (parter şi subsol). Cuvântul de deschidere a fost rostit de către Dan Hăulică; acesta gira, cu alte cuvinte, „desantul" tinerilor artişti bucureşteni. Expoziţia, însă, a fost închisă după puţine zile, în urma „descifrării" ideologice „demascatoare" a relaţiei simbolice dintre două lucrări, aparţinând lui Cătălin Guguianu, respectiv Darie Dup. Posibil ca acesta să fi fost doar pretextul,

For me, at the beginning of my career, the Romanian Visual Artists' Union (UAP) meant Revista Arta and the Atelier 35 *cénacle*. I debuted in the magazine when its editor-in-chief was Vasile Drăguţ, who had also supervised my bachelor's thesis about Catul Bogdan. I can now say that I have been working with Arta Magazine for 41 years. In 1990-1991 I was part of the editorial staff, and in 2000-2001 I was editor-in-chief. I am part of the Union's Criticism Department (*Secţia de Critică*), which I have also led between 1994-1997 and 2002-2006, when it changed its name to the Criticism Branch (*Filiala de Critică*), Bucharest.
Being part of the Romanian Visual Artists' Union strengthens artists' consciousness and solidarity with each other, as it gives an important social and cultural dimension to the status of its members, a uniting identity that communicates with the other creative unions.
Before 1990, a potentially confusing thing, value-wise, was the national cultural festival Cântarea României, founded on political-ideological grounds and supported by state policy. Becoming a UAP member was not possible without taking part in collective exhibition, among which official state ones. On the other hand, being a member of the Visual Artists' Union was an achievement and a necessary step on the path of establishing yourself as an artist. Its criticism department had its own place in this context. Atelier 35 (and before it, the Youth Cénacle) was like the antechamber of the UAP in which recent graduates of art institutions could work, and under its institutional banner numerous notable art events were organized, using both traditional "languages" and alternative ones, both in Bucharest and in other art centers in the country. I am now primarily talking about the 1980s, when the young generation that I was part of was just joining the Romanian art scene. The person from the Union's leadership in charge with the UAP's youth branch was Ana Lupaş, who created the national Atelier 35 network. The one in Bucharest was run by Octav Grigorescu. Wanda Mihuleac also had an important role in guiding the young generation, acting as a positive catalyst in cultural life – see, for example, the interdisciplinary event *Spaţiu Oglindă* (1986) organized at the Bucharest University of Architecture.
One of the most important group exhibitions from the eighties in Bucharest was *Alternative*, organized by Magda Cârneci, Călin Dan, and Dan Mihălţianu in 1987, with works by A35 members at Orizont Gallery (ground floor and basement). The opening address was given by Dan Hăulică, who spoke in praise of the emerging artists in Bucharest. However, the exhibition was closed after only a few days following the "compromising" ideological "interpretation" of the symbolic relation between two works, belonging to Cătălin Guguianu and Darie Dup. Perhaps that was only a pretext, which has become an urban legend. Perhaps the whole exhibition was seen as uncomfortable by the authorities. The UAP's history

Deschidera expoziţiei *Alternative* la galeria Orizont, Bucureşti, 1987. Imagini obţinute prin amabilitatea artistului Teodor Graur.
Opening of *Alternative* exhibition at Orizont Gallery, Bucharest, 1987. Images courtesy of the artist Teodor Graur.

Petrecere privată după deschidera expoziţiei *Alternative* la galeria Orizont, în atelierul lui Petru Rusu. Imagini obţinute prin amabilitatea artistului Teodor Graur.
Private party after the opening of the *Alternative* exhibition at Orizont gallery, in Petru Rusu's studio. Images courtesy of the artist Teodor Graur.

**Deschidera expoziției *Alternative* la galeria Orizont, București, 1987.
Imagini obținute prin amabilitatea artistului Teodor Graur.**
Opening of *Alternative* exhibition at Orizont Gallery, Bucharest, 1987.
Images courtesy of the artist Teodor Graur.

Spaţiu Oglindă (1986), eveniment interdisciplinar, Universitatea de Arhitectură din Bucureşti. Imagini obţinute prin amabilitatea Wandei Mihuleac.
Space Mirror (1986), interdisciplinary event, University of Architecture of Bucharest. Images obtained of Wanda Mihuleac.

devenit legendă urbană, poate că întreaga expoziţie a fost considerată incomodă de către autorităţi. Istoria Uniunii Artiştilor Plastici este şi istoria expoziţiilor din galeriile sale, personale şi de grup. Istoria artei prin istoria expoziţiilor are deja exemple consistente în istoriografia contemporană de artă.
UAPR şi filialele sale constituie structura reprezentativă de breaslă a artiştilor români, menită să le apere şi să le promoveze interesele pe plan naţional şi internaţional. Existenţa acestei organizaţii a devenit, iată, seculară şi este parte din viaţa culturală a României, o componentă majoră a acesteia, prin activitatea de creaţie şi de expunere a membrilor săi. Expoziţiile personale şi de grup din galeriile Uniunii (ne referim atât la spaţiile bucureştene cât şi la cele din ţară) sunt o componentă majoră a „substanţei vitale" a vieţii noastre artistice, acelaşi rol avându-l şi o serie de evenimente conexe acestora, simpozioanele, de pildă.
Un răspuns de natură structurală al UAPR la amplificarea de orizont şi cuprindere a artelor vizuale a fost apariţia secţiei *Multimedia*, incluzând artişti din toate generaţiile, care se ocupă cu fotografia, arta video, arta digitală, instalaţia. Fireşte că tehnologia şi dezvoltarea sa accelerată în ultimele decenii, au un cuvânt important de spus în context, fapt vizibil şi în arta noastră contemporană, mai ales în cazul promoţiilor formate după 1990.
Sistemul de galerii al UAPR este o esenţială interfaţă pentru întâlnirea publicului cu creaţia artiştilor vizuali români, fie că este vorba de *one man/woman shows*, fie de expoziţii de grup, cele mai ample fiind Saloanele Naţionale de Artă Contemporană (reluate din 2018). Au apărut şi specializări ale spaţiilor expoziţionale: galeria bucureşteană Galateea este dedicată de un timp exclusiv ceramicii, iar cei care expun aici sunt atât artişti români cât şi plasticieni din străinătate; un rol major în această „specializare", pe care o considerăm benefică, îl are artista Cristina Popescu Russu. Un mai nou punct de atracţie al peisajului artistic bucureştean îl reprezintă spaţiile expoziţionale care s-au deschis la Combinatul Fondului Plastic sau cele de la Malmaison.
Important ni se pare şi fenomenul revenirii în spaţiul expoziţional din România, după 1989, a unor artişti care părăsiseră ţara din motive politice, înainte de prăbuşirea regimului Ceauşescu. Odată cu acest eveniment istoric, a devenit caducă şi sintagma „construirea societăţii socialiste multilateral dezvoltate". Se spunea, înainte de 1990, că diaspora artistică românească la Paris era atât de numeroasă, încât se putea constitui într-o filială UAP în sine. În ultimele trei decenii au putut fi văzute în galerii şi muzee din România expoziţii importante ale unor personalităţi din diaspora, precum George Apostu, Mihai Olos, Wanda Mihuleac, Christian Paraschiv, Mircea Cantor (care trăieşte la Paris şi Cluj).
Uniunea Artiştilor Plastici din România este o organizaţie profesională a creatorilor de cultură vizuală. Luând în considerare începuturile sale de acum seculare, se poate spune că opera membrilor acesteia reprezintă istoria artei româneşti din ultima sută de ani.

is also the history of the exhibitions in its galleries, both solo and group shows. There are already thorough examples of doing contemporary art history by looking at exhibition history.
The UAPR and its branches represent the guild-like structure for Romanian artists which defends and promotes their interests on a national and international level. This organization is now a hundred years old and is part of Romanian cultural life, a major part of it, in fact, through the creative and exhibition activities of its members. The solo and group shows at the Union's galleries (meaning the spaces in Bucharest and in the rest of the country) are a major component of the "vital substance" of our artistic day-to-day lives, and this role is also played by their associated events, such as conferences.
The UAPR's response to the evolution and diversification of the visual arts was the founding of the *Multimedia* branch, including artists from all generations working in photography, video art, digital art, and installation. Technology and its accelerated development during the last years are highly relevant, and this is also visible in our contemporary art, especially in the generations educated after 1990.
The UAPR's gallery system is an essential interface for the public's encounter with the works of Romanian visual artists, be they one-man/woman shows or group exhibitions, the largest being the National Contemporary Art Salons (restarted from 2018). Exhibition spaces also began specializing: the Bucharest gallery Galateea has been exclusively exhibiting ceramics for some time, and those who exhibit here are both Romanian and foreign artists. I believe that Cristina Popescu Russu has played a major role in this "specialization," which I find beneficial. New attractions in the Bucharest gallery landscape are the exhibition spaces at Combinatul Fondului Plastic and those at Malmaison.
What I also find important is the return to the Romanian exhibition space of artists who, before the collapse of the Ceaușescu regime, had left the country for political reasons. With this historical event, the phrase "to construct a multilaterally developed socialist society" became obsolete. They say that before 1990, the Romanian diaspora in Paris was so large that it could establish its own UAP branch. In the last three decades, relevant exhibitions were organized in Romania showcasing the works of artists from the diaspora, such as George Apostu, Mihai Olos, Wanda Mihuleac, Christian Paraschiv, and Mircea Cantor (who lives in Paris and Cluj).
The Romanian Visual Artists' Union is a professional organization of visual cultural workers. Given its now century-old roots, we can say that the oeuvre of its members represents Romanian art history in the last hundred years.

Translated by Rareș Grozea

SOLILOCVIU PENTRU ARHIVA UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI

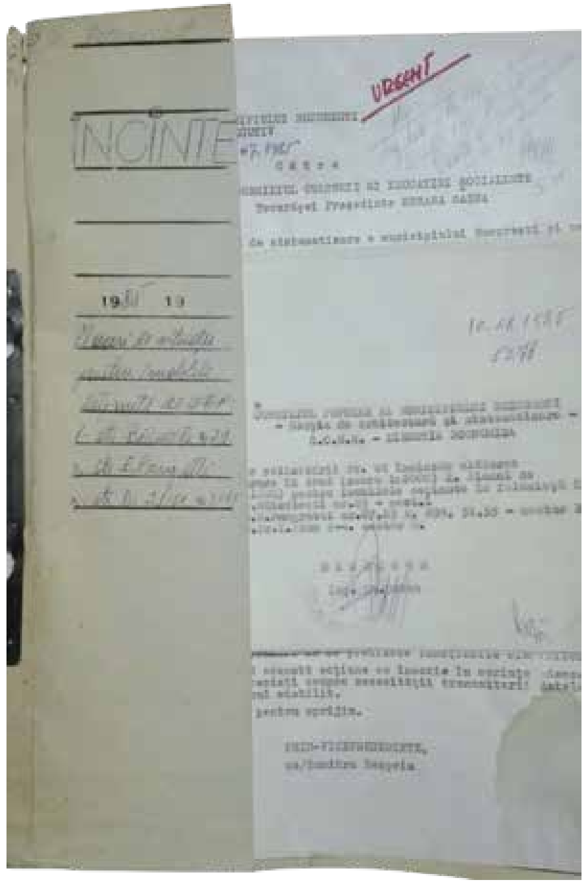
SOLILOQUY FOR THE ARCHIVE OF THE UNION OF VISUAL ARTISTS

Text: Cristina Stoenescu

Istoria încă prea puțin cunoscută a artei contemporane românești este strâns legată de modul în care s-a configurat de-a lungul timpului funcționarea Uniunii Artiștilor Plastici (UAP), o entitate complexă de mediere între artiști și stat, în mecanisme de control și cenzură, precum și de reprezentare a drepturilor artiștilor vizuali din România. Statutul său controversat, rolurile paradoxale pe care UAP le-a avut de-a lungul timpului într-un context politic represiv și limitativ, sunt încă dificil de deslușit într-un prezent al mărturiilor subiective, al miturilor create în tendința de (re) descoperire a artiștilor istorici și într-o tranziție politică și socială dificilă în România ultimilor 33 de ani.
Premisa acestui text, precum și a fragmentelor proprii de cercetare realizate în timpul studenției, dar și în cadrul programului *From the "state artist" to the artist dependent on the state: The Union of Visual Artists (of Romania) (1950-2010) – the Bucharest branch*[2], constă în convingerea că sursele primare de documente arhivistice sunt un instrument important de verificare și de fundamentare ale teoriilor actuale despre transformările instituționale ale UAP, și deci a istoriei artei contemporane în România, în ultimele decenii. Proiectele de cercetare aduse în discuție în prezentul articol reprezintă o căutare de a verifica această ipoteză, și în tot acest timp o încercare de a identifica un sistem de referință într-un domeniu în care am început să lucrez ulterior în calitate de curatoare.
Documentele de arhivă completează și nuanțează cercetarea preponderent calitativă (și încă prea puțin analitică) a dezvoltării instituționale a UAP. La un secol după înființarea Sindicatului Artelor Frumoase și la 32 de ani de la Revoluția din 1989, o importantă parte din documentarea anilor 1970, 1980 și ce a mai putut fi consemnat în anii 1990 este încă parțial inaccesibilă, fie în colecții arhivistice încă secretizate, fie în depozite pentru care nu există infrastructură sau personal profesionalizat pentru clasare și inventariere, în ciuda eforturilor Uniunii Artiștilor Plastici de a oferi acces la documente, de a cataloga o parte din documente și de a invita cercetători să se implice în organizarea arhivei.
La începerea proiectului meu de licență[2], am fost în principal interesată de continuitățile și discontinuitățile instituționale ale UAP, identificate înainte și după 1989. Fondul arhivistic pe care l-am explorat pentru prima oară a fost cel proaspăt stabilit la Combinatul Fondului Plastic după desființarea sediului UAP de pe strada Nicolae Iorga din București – unde cercetarea exploratorie a condus la identificarea unor prime documente privind regulamente de funcționare internă și schimbări statutare ale UAP, împreună cu decrete-lege din perioada anilor '90. Teza Magdei Cârneci privind „triunghiul stat-artiști-UAP"[3] pentru descrierea scenei de artă din timpul regimului comunist a reprezentat principalul instrument teoretic pentru a compara transformările instituționale ale UAP după 1989. Problema principală identificată în studiul publicat a constat în timpul îndelungat necesar reformelor culturale într-o perioadă în care noile guvernări au eșuat în a imagina politici culturale durabile și sisteme de finanțare și de sprijin corespunzătoare unei comunități artistice deja atomizate. Uniunea Artiștilor Plastici s-a aflat pentru aproape două decenii, după 1989, la intersecția a două tendințe contradictorii, cu resurse limitate pentru a putea intra într-o competiție directă pe așa-zisa piață liberă, în timp ce noua legislație românească redefinea termenii de patrimoniu național, imobile și resurse de bun public într-un context derutant pentru uniunile de creație.
În anii 2007-2010 ai studiului meu de licență, Uniunea Artiștilor Plastici era deja considerată o structură retrogradă, artiștii părăseau informal Uniunea prin întreruperea achitării cotizației de membru, iar interesul artiștilor tineri față de activitatea UAP era aproape nulă sau exclusiv legată de obținerea unui atelier de creație. Prin studiile de arhivă și prin interviurile preluate, am descoperit însă narațiuni contradictorii, o construcție deloc monolitică a Uniunii, și posibilitatea explorării unui sistem complex de supape de control ideologic

The still less known history of Romanian contemporary art is strongly linked to the way in which the functioning of the Union of Visual Artists configured across time, as a complex entity that mediated between the artists and the state, within mechanisms of control and censorship, as well as its role as a representative of the rights of Romanian visual artists. Its controversial status, the paradoxical roles that the UVA took during its existence in a repressive and limitative political context are still difficult to decipher in the present day of subjective testimonies, myths created in the tendency of (re) discovering historical artists and in a difficult social and political transition in Romania, in the past thirty-three years.
The premise of this text and that of my own research fragments from my time as a student, but also in the research program *From the "state artist" to the artists dependent on the state: the Union of Visual Artists (of Romania) (1950-2010) – the Bucharest branch*[1], is the conviction that the primary sources of archive documents are an important instrument for the verification and foundation of current theories on the institutional transformations of the UVA and thus on the history of contemporary Romanian art from the last few decades. The research projects described in this text represent an attempt to verify this hypothesis, and at the same time, an attempt to identify a frame of reference in a field in which I later began working as a curator.
The archive documents complete and add some details to the mostly qualitative research (and less analytical) of the institutional development of the UVA. A century after the foundation of the Syndicate of Fine Arts and thirty-three years after the 1989 Revolution, an important part of the documentation regarding the 1970s, the 1980s, and what has been recorded during the 1990s is partially inaccessible, either in secret archive collections, or in storage units which lack infrastructure and professional personnel for classification and creating an inventory, despite the Union's best efforts in providing open access to the documentation, organizing a part of it and inviting researchers to get further involved.
In the beginning of my BA project[2], I was mostly interested in the institutional continuities and

Dosar din arhiva UAP Combinatul Fondului Plastic. Credit foto: Cristina Stoenescu. / File from the UAP Visual Products Factory archive. Photo credit: Cristina Stoenescu.



subREAL, expoziția *Alimentara* (cu participarea lui Ion Grigorescu, Teodor Graur si Constantin Petrașchievici), Atelier 35 București aflat la subsolul galeriei Orizont, 1991. Imagine obținută prin amabilitatea artistului Iosif Király.
subREAL, *Alimentara* exhibition (with the participation of Ion Grigorescu, Teodor Graur and Constantin Petraschievici), Atelier 35 Bucharest, located in the basement of Orizont gallery, 1991. Image courtesy of the artist Iosif Király.

Dosare din arhiva Combinatului Fondului Plastic din perioada anilor 1980. Credit foto: Cristina Stoenescu.
Files from the archive of the Visual Products Factory from the 1980s. Photo credit: Cristina Stoenescu.

și de eforturi oneste de reprezentare a drepturilor artiștilor, atât înainte, cât și după 1989. Structura supra-birocratică, comună tuturor uniunilor de creație din blocul est-european și sovietic, a susținut de-a lungul unor decenii importante înregistrări documentare, minute exhaustive și corespondențe ce sunt în marea lor parte neexplorate critic, ne-contextualizate în paralel cu avansul studiilor sociale și politice despre trecutul recent în Europa de Est.
În colecția de studii *The State Artist in Romania and Eastern Europe. The Role of the Creative Unions*[4], am folosit sursele documentare identificate în 2016, atât la Arhivele Naționale ale României, cât și în fondul documentar al Combinatului Fondului Plastic al UAP, pentru a investiga fenomenul cenaclului Atelier 35, o enclavă în interiorul UAP ce susținea activitățile artiștilor tineri de până în 35 de ani, în anii 1970 și 1980. Pe măsură ce accesul la statutul de membru al UAP s-a îngreunat în anii '80 din cauza politicilor culturale de partid ce vizau o deprofesionalizare a activității artistice, Atelierele 35 din țară au devenit unele dintre cele mai importante comunități de artiști și critici de artă pentru generațiile respective. Studiul urmărește, prin

discontinuities of the UVA, identified before and after 1989. The archive fund that I first explored was the recently established one from the Visual Products Factory, after the closure of the UVA headquarters on Nicolae Iorga Street, Bucharest – where exploratory research led to the identification of the first documents about internal regulations and statutory changes in the UVA, together with a law from the 1990s. Magda Cârneci's assumption regarding the "UVA-artists-state triangle,"[3] used to describe the artworld during the Communist regime represented the main theoretical tool to compare the institutional transformations of the UVA after 1989. The main issue identified by the published study has been the long time needed for cultural reforms in a period in which the new governments failed at imagining durable cultural policies and financing and support systems for an already atomized artistic community. The Union of Visual Artists has been, for nearly two decades, after 1989, at the intersection of two contradictory tendencies, being so underfunded and supported that it has been practically impossible to directly compete on the so-called free market, while the new Romanian legislation redefined terms like national patrimony, buildings, and public interest resources in a confusing context for the unions of creators.
Between the years 2007 and 2010 of my BA study, the Union of Visual Artists was already considered a retrograde structure; the artists were informally leaving the Union by refusing to pay their member contribution, and the interest of the young artists for the activity of the UVA was almost none of exclusively linked to obtaining a workshop. Through the study of archives and the interviews I did, I discovered contradictory narratives, a non-monolithic construction of the Union, and the possibility of exploring a complex system of ideological control valves and honest efforts for the representation of the artists' rights, both before and after 1989. The super-bureaucratic structure that all unions of creators from the Eastern Bloc and the Soviet Union had in common, supported for decades important documentary recordings, exhaustive minutes, and correspondences which are unexplored by the critics, and which are not contextualized in parallel with the advancement of the social and political studies regarding the recent past of Eastern Europe.
In the recent collection of studies, *The State Artist in Romania and Eastern Europe. The Role of the Creative Unions*,[4] I used the documentation sources identified in 2016 at the National Romanian Archives and at the fund of the Visual Products Factory in order to investigate the Atelier 35 or Studio 35 phenomenon, an enclave within the UVA which supported the activities of young artists, of less than 35 years of age, during the 1970s and the 1980s. Obtaining the status of member of the UVA became more difficult during the 1980s due to the party cultural policies which attempted to deprofessionalize the artistic activity, and the multiple instances of Atelier 35 in the country became some of the most important communities of artists and art critics for their respective generations. The article follows the development of Atelier 35, through a series of primary documents and interviews, from its beginning by taking over the activities of Cenaclul Tineretului in 1972, until the 1990s and 2000s, when its activity is strongly legitimized by the unifying symbol of the groups of artists of the previous generations.

analize de documente primare și interviuri, dezvoltarea Atelier 35 de la înființarea sa prin preluarea activităților de la Cenaclul Tineretului în 1972, până în anii 1990 și 2000 când activitatea sa este legitimată puternic de simbolul unificator al grupărilor de artiști din generațiile anterioare.
Însă aceste studii sunt încă departe de a fi complete sau de a oferi o imagine de ansamblu cuprinzătoare. Cercetarea mea se configurează ca o încercare de contribuție critică asupra unui trecut nu foarte îndepărtat, însă viciat de lipsa de informații, de absența unor cercetări cantitative sistematizate. Se resimte nevoia accesului unui număr mai mare de specialiști din istoria artei și din aria științelor umaniste la un fond documentar catalogat din anii 1975-2000. Dată fiind creșterea interesului pentru o cunoaștere mai aprofundată a contextelor sociale și economice în care s-a dezvoltat scena artistică românească, sper atât într-o susținere mai mare a eforturilor de sistematizare ale documentelor din istoria complexă a UAP, cât și la un necesar efort transdisciplinar în parcurgerea lucidă a fondului documentar existent.

Notă informativă: Parcursul meu de cercetare a fost puternic sprijinit și încurajat de Conf. Univ. Dr. Caterina Preda, care a coordonat atât teza mea de licență la Facultatea de Științe Politice a Universității din București în 2010, cât și programul de cercetare deja amintit *From the "state artist" to the artist dependent on the state: The Union of Visual Artists (of Romania) (1950-2010) – the Bucharest branch* în cadrul căruia am contribuit cu documente identificate în Arhiva UAP[5] și cu un articol de cercetare publicat în volumul *The State Artist in Romania and Eastern Europe. The Role of the Creative Unions*[6], alături de alți cercetători care și-au prezentat studiile în timpul conferinței internaționale cu același nume organizată la Facultatea de Științe Politice, la Universitatea din București, pe data de 5 noiembrie 2016. Am beneficiat încă de la început de sprijin din partea Uniunii în explorarea documentelor de arhivă de la Combinatul Fondului Plastic și a Bibliotecii UAP, precum și de timpul a numeroase interviuri și discuții de-a lungul anilor cu persoane din conducerea și echipa de organizare a UAP, artiști și critici de artă care au împărtășit liber materialele proprii de cercetare și de reflecție asupra activității Uniunii Artiștilor Plastici.

Note

1. Mai multe informații pot fi consultate pe pagina web dedicată proiectului de cercetare www.artistuldestatuap.wordpress.com
2. Teza de licență coordonată și editată de Caterina Preda a fost publicată sub formă de articol, cu următoarea referință: Cristina Stoenescu: "Continuități și contraste în spațiul artistic postcomunist românesc". În: Alexandra Ionescu (ed.): *Studia Politica. Romanian Political Science Review*. Vol. XI, No. 4, 2011, 687-700.
3. Magda Cârneci, *Artele plastice în România 1945-1989*, Editura Meridiane, București, 2000, pp. 136-138.
4. Caterina Preda (ed.): *The State Artist in Romania and Eastern Europe. The Role of the Creative Unions*. Editura Universității din București, 2017.
5. Caterina Preda, Dan Drăghia, Dumitru Lăcătușu, Alina Popescu, Cristina Stoenescu, *Uniunea Artiștilor Plastici din România în documente de arhivă*. Editura Universității din București, 2016.
6. Caterina Preda (ed.): *The State Artist in Romania and Eastern Europe. The Role of the Creative Unions*. Editura Universității din București, 2017.

However, these studies are far from complete and cannot offer a comprehensive image. My research is configured as an attempt to bring a critical contribution over a not so distant past, maligned by the lack of information and the absence of systematic quantitative research. There is a need for the access of a greater number of specialists in art history and the humanities to a documentary fund catalogued between 1975 and 2000. Given the rising interest for a deeper knowledge of the social and economic context in which the Romanian artworld developed, I hope for a greater support of the effort to systematize the documents of the UVA's complex history, and for a necessary transdisciplinary effort in the reading of the existing documentary fund.

Informative note: My research has been greatly supported and encouraged by Assoc. Prof. Caterina Preda, PhD, who supervised my BA thesis at the Faculty of Political Sciences of the University of Bucharest in 2010, and the research project *From the "state artist" to the artist dependent on the state: The Union of Visual Artists (of Romania) (1950-2010) – the Bucharest branch*, to which I contributed with documents from the UVA archive[5] and with a research article published in the book *The State Artist in Romania and Eastern Europe. The Role of the Creative Unions*[6], together with other researchers who presented their studies during the international conference with the same name at the Faculty of Political Sciences, University of Bucharest, on November 5, 2016. I benefited from the beginning from the support of the Union in the exploration of the archive documents from the Combinate for Plastic Arts [Combinatul Fondului Plastic] and the UVA Library, and from numerous interviews and discussions with persons from the leadership and organization team of the UVA, artists and art critics who freely shared their own research and reflections on the activity of the Union of Visual Artists.

Translated by Daniel Clinci

Endnotes
1. More information on the web page dedicated to the research project: artistuldestatuap.wordpress.com
2. The BA thesis supervised and edited by Caterina Preda was published as an article with the following reference: Cristina Stoenescu, "Continuităţi şi contraste în spaţiul artistic postcomunist românesc," in Alexandra Ionescu (ed.). *Studia Politica. Romanian Political Science Review*, vol. XI, no. 4, 2011, 687-700.
3. Magda Cârneci, *Artele Plastice în România 1945-1989*. Editura Meridiane, Bucureşti, 2000, pp. 136-138.
4. Caterina Preda (ed.), *The State Artist in Romania and Eastern Europe. The Role of Creative Unions*. Editura Universităţii din Bucureşti, 2017.
5. Caterina Preda, Dan Drăghia, Dumitru Lăcătuşu, Alina Popescu, Cristina Stoenescu, *Uniunea Artistilor Plastici din România în documente de arhivă*. Editura Universităţii din Bucureşti, 2016.
6. Caterina Preda (ed.), *The State Artist in Romania and Eastern Europe. The Role of Creative Unions*. Editura Universităţii din Bucureşti, 2017.

ȘTEFAN SZÖNYI - UN DANDY COMUNIST
A COMMUNIST DANDY

Text: Ruxandra Dreptu

În 1950 Ștefan Szönyi este chemat de la Timișoara pentru a contribui la restructurarea instituțiilor de cultură din București. Preia funcția de profesor și de Director de studii la Institutul de Arte Plastice, iar doi ani mai târziu primește sarcina de partid de a organiza Uniunea Artiștilor Plastici, unde va ocupa funcția de secretar până în 1955. Hotărâtoare în această decizie a fost apartenența la partidul comunist încă din ilegalitate, din 1941, apoi experiența de președinte al Sindicatului artiștilor din Timișoara încă din 1943, dar în special stilul realist al lucrărilor sale care corespundea cerinței ideologilor de a glorifica realizările noii epoci. Szönyi înțelegea cel mai bine ce se dorea deoarece era un exersat în arta portretului, practicase stilul sintetic, epurat de balastul detaliilor din perioada când făcea afișe militante și pictură murală monumentală. Prinsese forța imaginii, impactul asupra maselor și se pricepea cum să-l realizeze stilistic și conceptual. În mediul cultural timișorean din care provenea, expresionismul era forma de expresie preferată de mulți pictori, în timp ce bucureștenii încă erau prinși în mrejele impresionismului și ale postimpresionismului. Ceea ce era vag și pictural, sugestiv-emoționant era judecat ca formalism, în schimb realismul era reprezentat de imagini capabile să transmită un mesaj clar și direct prin linia precisă, formele bine conturate care porneau de la desenul clasic și culoarea dispusă uniform, fără tușe vizibile.

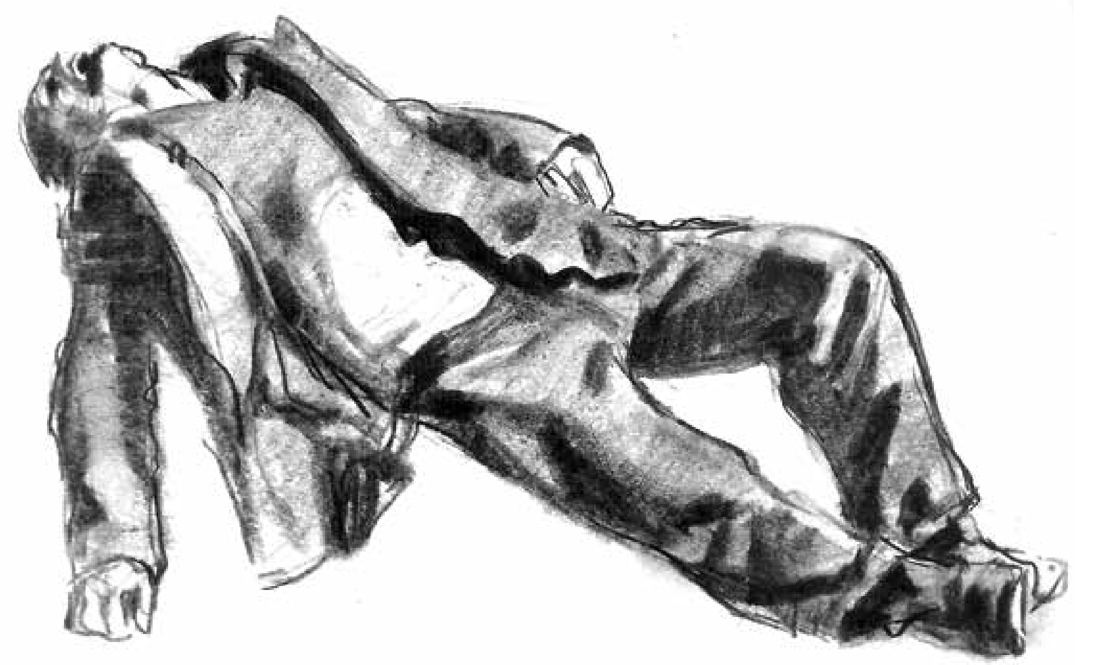
Dar cine era Ștefan Szönyi?[1] Născut la Banloc în 1913 într-o familie de intelectuali unguri, a studiat la Timișoara la Școala de arte frumoase și la Paris la Academia Ranson și Ecole Supérieure des Beaux Arts. În anii '30, în Timișoara, era cunoscut ca un portretist atent la calitățile fiecărui personaj evocat în culoare, sensibil la atitudinea psihologică determinantă, inserând atribute și simboluri ale meseriei. Era un artist stilat, elegant, un fel de dandy autohton, un Don Quijote al picturii, după cum simptomatic își intitulase un autoportret. În această perioadă, pictează totodată scene mitologice și religioase: *Torcătoarea*, *Icar*, *Apocalipsa*, *Cain* și *Abel*, într-o înscenare teatrală sub influența realismului magic. Figura eroului, a bărbatului puternic, pictat în toată măreția se va regăsi în portretistica eroului comunist și în arta monumentală.

Convingerile politice și le formase încă din tinerețe în cercurile intelectualilor socialiști bănățeni, a renumitului doctor și colecționar de artă Moritz Schönberger poreclit „comunistul de salon"[2], alături de care participa la analize ale societății, la dezbateri pe teme sociale și se familiariza cu ideologia de stânga și evenimentele care transmiteau un val de schimbare în toată Europa.

Profesorul său de la Școala de arte frumoase din Timișoara, Iulius Podlipny, era membru al partidului

Stefan Szönyi în tinerețe, perioada interbelică. Imagine obținută prin amabilitatea Ancăi Szönyi Thomas.
Stefan Szönyi in his youth, the interwar period. Image courtesy of Anca Szönyi Thomas.

In 1950 Ștefan Szönyi is summoned from Timișoara to take part in the restructuring of Bucharest cultural institutions. He becomes a professor and studies director at the Fine Arts Institute (Institutul de Arte Plastice), only to be tasked by the Party two years later with putting together the Visual Artists' Union (Uniunea Artiștilor Plastici), where he would act as Secretary until 1955. The fact that he had been a member of the Communist Party since 1941, during its illegal days, greatly influenced their decision, coupled with his experience as president of the Timișoara Artists' Union (Sindicatului artiștilor din Timișoara) since 1943. However, what really sealed the deal was the realist style of his works, which was in tune with the new ideological view of glorifying the accomplishments of the new era. Szönyi really understood the assignment as he was well versed in portraiture and his style had become very clean and minimalist, devoid of extra details, ever since he started



Stefan Szönyi, studiu pentru „Grivița", cărbune pe hârtie, 1960. Imagine obținută prin amabilitatea Ancăi Szönyi Thomas.
Stefan Szönyi, study for "Grivița", charcoal on paper, 1960. Image courtesy of Anca Szönyi Thomas.

comunist încă din 1939. Prietenii artiști Ferdinand Gallas, Albert Varga, Albert Krausz, Oscar Szuhanek și Andrei Szobotka îi împărtășeau ideile.

La Paris, în timpul studiilor, l-a întâlnit pe pictorul Leon Alex, un socialist convins, și a venit în contact cu teoriile intelectualității de stânga, cu simpatizanții ideologiei comuniste sovietice, Jean-Paul Sartre, Panait Istrati, André Malraux, Aragon, precum și cu idealul de luptă al muncitorilor și țăranilor. După întoarcerea în țară a adoptat arta cu mesaj politic de pe poziția intelectualului responsabil. În 1942-1944 a realizat pictura murală *Unitatea dintre clasa muncitoare și intelectualitate* de la Școala tehnică industrială din Timișoara, un șir de portrete în mărime naturală, în atitudini diverse în concordanță cu meseria fiecăruia, monumentale și deopotrivă statice sub influența curentului german Neue Sachlichkeit, Noua Obiectivitate. Este prima lucrare cu temă socială pentru care găsise stilul adecvat care anunța deja figura „omului nou" și totodată prima pictură monumentală care îl va determina să se specializeze în acest gen agreat în mod special de ideologii comuniști și mai târziu să înființeze împreună cu Gheorghe Labin secția de Artă monumentală la Institutul de Arte Plastice din București. Studiile după modelul masculin atletic care întruchipau eroul mitologic din faza realismului magic fac trecerea spre desenele figurilor de muncitori și țărani în diferite ipostaze și a detaliilor repetitive, fascinante fiind cele de mâini cu musculatura evidentă. Deși sunt schițe pregătitoare pentru portrete și compoziții cu figuri, prin măiestria realizării pot fi considerate opere de artă grafică în sine și dovedesc interesul pentru o redare cât mai realistă. De altfel, desenul clasic era apreciat și recomandat de propagandiști și va avea o pondere deosebită în sistemul de învățământ artistic.

Când a ajuns în București, Szönyi avea deja o operă care răspundea propagandei comuniste. Fusese remarcat și „consemnat pozitiv"[3] din 1948 cu ocazia ședințelor de prelucrare a artiștilor participanți la expoziția *Flacăra* și la expoziția regională din Timișoara când era criticat formalismul și lăudat realismul. Un an mai târziu, la Expoziția anuală de stat și cea prilejuită de Ziua femeii încă se punea problema „resturilor formaliste care trebuiesc combătute" și este dat de exemplu pictorul Corneliu Baba, în schimb „aspecte pozitive noi în

painting militant posters and large-scale murals. He had grasped the sheer force of the image and its impact on the masses and knew very well how to translate it both conceptually and stylistically. Among his original Timișoara cultural milieu, most painters preferred expressionism, while in Bucharest they were still under the spell of impressionism and postimpressionism. Whatever was vague and painterly was dismissed as formalism, while realism was represented by images that would be able to convey a clear and direct message through sharp lines and well-contoured forms that stemmed from classical drawing, together with an unvarying color coat, sans visible brushstrokes.

But who was Ștefan Szönyi?[1] Born in Banloc in 1913 in a Hungarian intellectuals' family, he studied in Timișoara at the Fine Arts School (Școala de arte frumoase) and in Paris at Ranson Academy and the Ecole Supérieure des Beaux Arts. In '30s Timișoara he was known as a portrait artist who was attentive to every character's qualities that he evoked through color and sensitive to the determined psychological attitude, often inserting attributes and symbols of the trade. He was a stylish, elegant artist, a sort of local dandy, a Don Quijote of painting, as he himself once titled a self-portrait. During this time, he also painted mythological and religious paintings such as *Torcătoarea* (*The Weaver*), *Icar* (*Icarus*), *Apocalipsa* (*The Apocalypse*), *Cain*, and *Abel*, using a dramatic mise-en-scene influenced by magical realism. The image of the hero, of the strong man painted in all his glory, would appear once again in his portraiture of the communist hero and monumental art.

His politics were shaped at a young age by frequenting Banat socialist intellectuals, such as famous doctor and art collector Moritz Schönberger, nicknamed "the salon communist"[2], who would accompany him to societal analyses and socio-political debates, thus familiarizing himself with the leftist ideology and the events sending a wave of change throughout Europe.

Iulius Podlipny, his professor from the Fine Arts School (Școala de arte frumoase) in Timișoara, had been a Communist Party member since 1939. His artist friends Ferdinand Gallas, Albert Varga, Albert Krausz, Oscar Szuhanek, and Andrei Szobotka would share his ideas.

During his studies in Paris he met painter Leon Alex, an ardent socialist in direct contact with the theories of leftist intellectuals and sympathizers of Soviet

Stefan Szönyi, *Cosași*, studiu-ulei pe carton, 40 x 59 cm, 1958. Imagine obținută prin amabilitatea Ancăi Szönyi Thomas.
Stefan Szönyi, *Reapers*, oil study on cardboard, 40 x 59 cm, 1958. Image courtesy of Anca Szönyi Thomas.

tematică" aparțineau pictorilor Titina Călugăru, Beca Rind, Ștefan Szönyi și Gheorghe Șaru.
În ultima fază de creație, Szönyi a adoptat stilul realismului și tematica de propagandă politică, trecând de la imaginile glorioase cu mesaj mobilizator din primii ani la cele care redau lupta și sacrificiul pentru cauză. Szönyi a realizat forța vizuală a artei, impactul psihologic al imaginii și capacitatea de a se substitui cuvântului și de a transmite un mesaj clar printr-un desen realist trasat cu o linie sigură și culoare puternică. Lucrarea care ilustrează cel mai puternic și încheie această fază redă jertfa eroului comunist cu care artistul angajat politic se identificase în cele din urmă în mod metaforic. Szönyi moare în 1967, la 54 de ani, când noile sale lucrări anunțau incipient un alt stil, expresionismul abstract pe care nu a mai apucat să-l desăvârșească.
Ca orice artă care servește unui scop politic, realismul socialist a rămas martorul unei epoci, blocat în propriul său prezent, care s-a adresat unui segment îngust de public și este judecat astăzi după alte criterii, cele ale valorii artistice. Opera lui Szönyi este astfel revalorificată în afara mesajului politic pentru calitatea artistică, aspectul monumental precum și pentru interpretarea intelectuală a temei, demnă de artistul-filozof politic demonstrându-și valabilitatea și actualitatea.

* Precizare: În numărul 50-51 al revistei ARTA, a apărut dintr-o eroare redacțională o formă mult scurtată a textului „In memoriam Adina Nanu (1927-2021)" de Ruxandra Dreptu. Ne cerem scuzele de rigoare.

Note

1. Ruxandra Dreptu, Anca Szönyi Thomas (coordonator): *Ștefan Szönyi*, Institutul Cultural Român, București, 2016.
2. Annemarie Podlipny-Hehn, *Ferdinand Gallas*, Timișoara, Art Press, 2002, p. 30.
3. Pentru mai multe amănunte a se vedea: ANR, Fond UAP, Dosar 13/1950, f. 1-9, apud Irina Cărăbaș, *Realismul socialist cu fața spre trecut. Instituții și artiști în România: 1944-1953*, Editura Idea Design&Print, 2017, p. 283 și Caterina Preda et ali (coord.), *Uniunea Artiștilor Plastici din România în documente de arhivă*, Editura Universității din București, 2016.

Communist ideology such as Jean-Paul Sartre, Panait Istrati, André Malraux, or Aragon, as well as the struggles of workers and peasants. Upon his return to Romania he took to a politically-charged art from the perspective of the responsible intellectual. Between 1942-1944 he painted the mural *Unitatea dintre clasa muncitoare și intelectualitate* (*Unity Between The Working Class and Thinkers*) from the Industrial Technical School (Școala tehnică industrial) in Timișoara, a series of full-scale portraits depicting each character's occupation. They were both static and monumental, highly influenced by the German current of Neue Sachlichkeit, the New Objectivity. This is the first work with a social theme that found the appropriate style which would already herald "the new man" and at the same time the mural that would determine him to specialize in this genre that was particularly sought after by the communist thinkers, only to later found the Monumental Art department at the Fine Arts Institute in Bucharest together with Gheorghe Labin. His studies of the athletic male model that were the basis of his mythological hero during his magical realism period would morph into drawings of workers and peasants in various poses. One of his signatures were the repetitive details such as depicting hands with visible muscles. Although these are work sketches for portraits and compositions, through the skill of his drawing they could easily be considered standalone works of graphic art, proving his interest for the most realistic depiction possible. Furthermore, classical drawing was highly appreciated and recommended by the propaganda, starting to gain important traction in art education.
By the time he came to Bucharest, Szönyi already had a body of work aligned with communist propaganda. He was already on their radar and "positively written up"[3] since 1948 when the processing meetings on the artists that contributed to the *Flacăra* (*The Flame*) show and the regional Timișoara exhibition took place. On this occasion, formalism was criticized, realism being praised instead. A year later, at the Annual State Exhibition and the one for International Women's Day, the debate was still on the "formalist remnants that need to be eradicated," using painter Corneliu Baba as an example. However, among "new positive thematic aspects," they named painters Titina Călugăru, Beca Rind, Ștefan Szönyi, and Gheorghe Șaru.
During his last creative period, Szönyi embraced realism and the political propaganda themes, shifting from the glorious images with an encouraging message of his early work to those that portray the struggle and sacrifice for the cause.
Szönyi has captured art's visual power, the psychological impact of the image and its capacity to be a substitute for words and bring forth a clear message delivered through a realistic drawing made out of bold lines and strong colors. The work that perfectly captures and also marks the end of this period is a rendition of the communist hero's sacrifice, with which the politically engaged artist used for a self-identifying metaphor. Szönyi died in 1967 at 54 years old, when his new works were already bearing the marks of a new emerging style, the abstract expressionism he never got a chance to perfect.
As every form of art that serves a political purpose, socialist realism has remained the witness of an era, stuck in its own present that addressed a narrow segment of the audience. Today, it is judged by different criteria, focusing on its artistic values. Szönyi's oeuvre is

Stefan Szönyi, *Autoportret cu mama*, ulei pe pânză, 108 x 120 cm, 1939. Imagine obținută prin amabilitatea Ancăi Szönyi Thomas.
Stefan Szönyi, *Self-Portrait with mother*, oil on canvas, 108 x 120 cm, 1939. Image courtesy of Anca Szönyi Thomas.

thus reevaluated outside its political message and praised for its artistic qualities, its monumental aspect, and the intellectual take on the theme, fitting for the artist-political philosopher proving his validity and timeliness.

* Note: In issues 50-51 of Revista ARTA, due to an editorial error, a much shorter version of Ruxandra Dreptu's article "In memoriam Adina Nanu (1927-2021)" was published. We apologize for the mistake.

Translated by andra nikolayi

Endnotes

1. Ruxandra Dreptu, Anca Szönyi Thomas (editors): *Ștefan Szönyi*, Institutul Cultural Român, București, 2016.
2. Annemarie Podlipny-Hehn, *Ferdinand Gallas*, Timișoara, Art Press, 2002, p.30.
3. For more details see: ANR, Fond UAP, Dosar 13/1950, f. 1-9, apud Irina Cărăbaș, *Realismul socialist cu fața spre trecut. Instituții și artiști în România: 1944-1953*, Editura Idea Design&Print, 2017, p. 283 and Caterina Preda et ali (eds.), *Uniunea Artiștilor Plastici din România în documente de arhivă*, Editura Universității din București, 2016

PREMIILE UAP 2020 / UAP AWARDS 2020

SALONUL NAȚIONAL DE ARTĂ CONTEMPORANĂ 2021 / NATIONAL SALON OF CONTEMPORARY ART 2021

AICA - ISTORIC / HISTORY

Imagine de la Gala Premiilor UAP 2020, desfășurată la Iași.
Image from the UAP Awards Gala 2020, held in Iasi.

Imagine de la Gala Premiilor UAP 2020, desfășurată la Iași.
Image from the UAP Awards Gala 2020, held in Iasi.

PREMIILE UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN ROMÂNIA 2020
THE ROMANIAN VISUAL ARTISTS' UNION AWARDS 2020

Text: Petru Lucaci

Gala Premiilor Uniunii Artiștilor Plastici din România pentru 2020 se derulează în acest an (2021) într-un context aniversar. Este vorba de celebrarea unui secol de organizare profesională a artiștilor pe domeniul artelor vizuale, odată cu înregistrarea oficială, la 12 martie 1921, a Sindicatului Artelor Frumoase fondat la inițiativa mai multor artiști printre care Camil Ressu, Arthur Verona, Ion Theodorescu-Sion.
În anul 1950, prin Decretul 266 din 25 decembrie, se realiza unirea Sindicatului Artelor Frumoase cu Sindicatul mixt al artiștilor din provincie și se înregistra astfel Uniunea Artiștilor Plastici ca persoană juridică de utilitate publică.
Gala premiilor UAP din România, proiect prioritar al UAP, vine în acest an să reconfirme încă o dată profesionalismul artiștilor membri ai organizației la împlinirea celor 100 de ani de activitate. Dorim să continuăm tradiția de a premia excelența și de a promova realizările colegilor noștri artiști din toate domeniile de exprimare vizuală ale momentului.
Suntem onorați să răspundem invitației Filialei Iași a UAP din România de a organiza la Iași această Gală. A fost o dorință mai veche a noastră de a muta la Iași o parte din manifestările anuale din considerație și respect pentru un centru cultural important al României, pentru un oraș ce păstrează un echilibru între tradiție și înnoire, pentru un loc ce s-a transformat din „periferie" într-un adevărat centru internațional al artei. Aș dori să amintesc în acest context doar două repere importante din istoria orașului Iași, și anume înființarea în 1860 a primei Școli de Artă din țară și succesul Bienalei internaționale de artă contemporană „Periferic", ce a pus Iașiul pe harta culturală a lumii.
Sala Voievozilor a Complexul Muzeal Național „Moldova" din Palatul Culturii din Iași a oferit un cadru ideal de desfășurare a evenimentului. Este încă un exemplu de conexiune benefică între tradiție și înnoire prin intermediul unui dialog consistent între valorile trecutului și programul de promovare a artei contemporane, dialog ce a oferit publicului ocazia conturării unui tablou complet, dinamic, al evoluției curentelor artistice în logica succesiunii lor.
Felicitări premianților pentru determinarea de a continua să creeze într-o perioadă extrem de dificilă pentru cultura contemporană și pentru contribuția lor la dezvoltarea patrimoniului cultural național.

The Gala of the Union of Visual Artists' Awards for 2020 is unfolding this year (2021) in an anniversary context, celebrating a century since the professional organization of the visual artists, with the official registration of the Syndicate of Fine Arts, on March 12, 1921, founded by many artists, among which there were Camil Ressu, Artur Verona, Ion Theodorescu-Sion.
In 1950, by the Decree no. 266 from December 25, the union between the Syndicate of Fine Arts and the mixed Syndicate of the artists from the provinces was realized, thus registering the Union of Visual Artists as a legal person of public utility.
The UVA Gala, a priority project of the UVA, reconfirms for yet another year the professionalism of the members of the organization at its centennial anniversary. We want to continue the tradition of awarding excellence and promoting the accomplishments of our artist peers from all the fields of contemporary visual expression.
We are honored to respond to the invitation of the Iași chapter of the UVA to organize this Gala in Iași. The move of a part of the annual manifestations to Iași has been an older wish of ours, out of consideration and respect for this important Romanian cultural center, for a city that maintains a balance between tradition and renewal, for a place that has been transformed from a "periphery" to a truly international art center. I would like to mention in this context two important landmarks from the history of Iași: the foundation, in 1860, of the first Art School in the country, and the success of the Periferic international biennial of contemporary art, which placed Iași on the world map of culture.
The Hall of Princes of the Moldova National Museum Complex from the Palace of Culture in Iași offered us the ideal space to organize the event. It is an example of a beneficial connection between tradition and renewal by means of a consistent dialogue between the values of the past and a program to promote contemporary art, a dialogue which offered the audience the opportunity to see a complete and dynamic image of the evolution of art movements in the logic of their succession.
I would like to congratulate all the award recipients for their determination in continuing to create in an extremely difficult time for contemporary culture, and for their contribution to the development of the national cultural patrimony.

Translated by Daniel Clinci

Peisaj Infinit, tehnică mixtă pe pânză, 2850 x 550 cm, 2019.
Infinite Landscape, mixed media on canvas, 2850 x 550 cm, 2019.

MARELE PREMIU / GRAND PRIZE
IOAN SBÂRCIU

Peisajele cernite, de pădure imolată, sunt un contrapunct pentru cromatismele decis non-figurative, pentru care punctul de echilibru îl face vastul negru al câtorva pânze. E greu de spus în ce direcție trebuie să lecturăm totul. Înclin să cred că artistul Ioan Sbârciu plasează reperele semnificante aleatoriu spre a ne lăsa deplina alegere, deplina responsabilitate a traiectoriei interpretative... Ne lasă, adică, fiecăruia propriul drum, chiar dacă pare să spună că e un drum al cenușii, al libertăților consumate și al responsabilităților cenușii.

Prof. univ. dr. Aurel Codoban

The dark, burnt forest landscapes are counterbalanced by the decisively non-figurative chromatism, for which the point of balance is the wide black of a few canvases. It is difficult to say in which direction we are supposed to read all of this. I tend to believe that artist Ioan Sbârciu places significant landmarks at random in order to offer us complete choice, the full responsibility of the interpretive trajectory... He allows us to have our own road, even if he seems to say that it is a road of ashes, of consummated freedom, and of gray responsibilities.

Prof. univ. dr. Aurel Codoban

PREMIUL DE EXCELENŢĂ
THE AWARD FOR EXCELLENCE
ALEXANDRU PĂSAT

▲ *Bagaje pentru o călătorie între est și vest*, lemn și fier, h 40cm.
Luggage for a trip between east and west, wood and iron, h 40cm.

► *Insomnii*, lemn, fier și acril, 3 x (30 x 30 x 12 cm), 2011.
Insomnia, wood, iron and acrylic, 3 x (30 x 30 x 12 cm), 2011.

Lucrările artistului Alexandru Păsat se prezintă ca echivalente plastice ale unor repere din universul obiectual și din arhitectură. Apar și piese cu funcționalitate metaforică, ce dezvăluie resursele poetice și de viață afectivă ale autorului: Instrumente pentru măsurat nostalgia. Nu avem însă de a face doar cu o metamorfoză estetică a unor structuri formale din lumea reală. În primul rând, acele structuri sunt semne importante ale civilizației materiale și spirituale, borne istorice ale culturii văzute ca ansamblu de mărturii ale creativității umane. Rezultatele artistice includ o dimensiune simbolică deloc neglijabilă. Sobru dar ferm personalizate ca alcătuiri de volume, ele se înscriu ca atare în spațiu și totodată se constituie în depozite ale timpului.

Adrian Guță, critic de artă

The works of artist Alexandru Păsat are plastic equivalents of some landmarks from the objectual and architectural universe. There are pieces of metaphorical functionality, revealing poetic resources and the affective life of the author: instruments to measure nostalgia. We are not dealing only with an aesthetic metamorphosis of formal structures in the real world. Firstly, these structures are important signs of material and spiritual civilization, historical landmarks of culture seen as a sum of testimonies of human ingenuity. The artistic directions include a symbolic dimension which is not to be overlooked. Personalized somberly yet firmly as books, they are inscribed as such into space and, at the same time, they constitute deposits of time.

Adrian Guță, art critic

Christian Paraschiv, *Gargui*, ulei pe pânză, 75 x 100 cm, 2020. Prin amabilitatea artistului.
Christian Paraschiv, *Gargoyle*, oil on canvas, 75 x 100 cm, 2020. Courtesy of the artist.

PREMIUL PENTRU PICTURĂ
THE AWARD FOR PAINTING
CHRISTIAN PARASCHIV

Prin corpurile sale radiografiate/transfigurate, demersul lui Christian Paraschiv se poziţionează la punctul median, critic, al unei duble afilieri estetice. Pe de o parte, este vorba de apartenenţa sa la bio art şi la body art, aşa cum aceste curente au continuat în Franţa tentativele riscante ale acţioniştilor vienezi şi ale altor performeri occidentali din anii '70 şi '80. Iar pe de altă parte, este clară apartenenţa sa la tradiţia culturală românească, de unde îşi trage rădăcinile şi în care un filon spiritual post-bizantin a rămas viu şi creativ până în prezent. În amestecul dificil şi în sinteza improbabilă, fragilă, dintre două determinante culturale atât de divergente, chiar opuse, rezidă interesul major al operei lui Christian Paraschiv.

Magda Cârneci, critic de artă

Through radiographed/transfigured bodies, Christian Paraschiv's approach is placed in the critical middle ground of a double aesthetic affiliation. On the one hand, his links to bio-art and body art, these directions which continued the risky experiments of the Viennese Actionists and of the other performers from the 1970s and the 1980s in France; on the other hand, his belonging to the Romanian cultural tradition is clear, from which he draws his roots and in which a post-Byzantine spiritual direction has remained alive and productive until the present day. In the difficult mixture and the improbable and fragile synthesis between two divergent and even opposite cultural determinants the major interest of Christian Paraschiv's work is to be found.

Magda Cârneci, art critic

PREMIUL PENTRU SCULPTURĂ
THE AWARD FOR SCULPTURE
ELENA DUMITRESCU

Poate părea surprinzător faptul că expoziția *Războiul lui* nu aduce în discuție caracterul ireversibil al distrugerilor provocate de război, ci, în opinia mea, propune mai curând o glosă asupra echilibrului psihologic necesar pentru a contracara efectele pe termen lung ale unei pierderi. Eu am citit-o – a posteriori – ca pe o invitație de a ne regăsi puterea în lucrurile simple, aparent neînsemnate, în crearea de mici enclave, unde să ne ferim din calea marilor vârtejuri în mijlocul cărora ne-am trezit. O pledoarie pentru reziliență și echilibru, în ciuda marilor schimbări de paradigmă la care suntem martori.

Mădălina Mirea, istoric de artă

It may seem surprising that the exhibition *His War* does not discuss the irreversible character of war's destruction but, in my opinion, it proposes a perspective on the necessary psychological balance to counteract the long-term effects of loss. I have read it – a posteriori – as an invitation to regain power from simple, apparently insignificant things, from the creation of tiny enclaves where we may avoid the great vortices amidst which we find ourselves. A plea for resilience and balance, in spite of the major paradigm changes we are witnessing.

Mădălina Mirea, art historian

Imagine din expoziția *Războiul lui*, Centrul Cultural Palatele Brâncovenești de la Mogoșoaia, 2020.
Image from the exhibition *His War*, Brâncovenești Palaces Cultural Center from Mogoșoaia, 2020.

***Irelativitate*, tehnică mixtă pe hârtie, 2020.**
Irelativity, mixed media on paper, 2020.

PREMIUL PENTRU GRAFICĂ
THE AWARD FOR GRAPHICS
GABRIEL CALOIAN

Ființe și obiecte, instrumente și fragmente de corp, hibrizi și aureole, roboți și pești, colivii și semne, roți și gheare, zimți, dinți, voievozi și astronauți, șenile, multe cozi și umbre... Printre acestea, artistul nu pune întrebări, nici nu observă pasiv, ci întoarce suprafețele galvanizate pentru a reflecta, în oglindă, propria sa irealitate imediată. Realul de aparență, fantasticul de substanță, par a nu defini în întregime lumea cuprinsă în distopica Țară a Minunilor povestită, adesea doar în tuș, de Gabriel Caloian.

Maria Bilașevschi, critic de artă

Beings and objects, instruments and fragments of bodies, hybrids and halos, robots and fish, bird cages and signs, wheels and claws, serrations, teeth, lords and astronauts, caterpillars, many tails and shadows... Among these, the artist does not ask questions, he does not passively observe, rather he flips the galvanized surfaces in order to reflect in a mirror his own immediate unreality. The apparent real, the substantial fantastic do not seem to entirely define the world contained by the dystopian Wonderland narrated, oftentimes just in ink, by Gabriel Caloian.

Maria Bilașevschi, art critic

PREMIUL PENTRU SCENOGRAFIE
THE AWARD FOR SCENOGRAPHY
NINA BRUMUȘILĂ

„Antigona" de Sofocle, Teatrul Bulandra, Sala Liviu Ciulei, regia Stathis Livathinos, premieră 2020. Credit foto: Cosmin Ardeleanu.
"Antigone" by Sophocles, Bulandra Theater, Liviu Ciulei Hall, directed by Stathis Livathinos, premiere 2020. Photo credit: Cosmin Ardeleanu.

O carieră de excepție cu realizări de prestigiu. Cred că scenografiile Ninei Brumușilă, încântătoare, continuă să fascineze privitorii, mai ales prin frumusețe. Publicul din ziua de azi ar trebui să reînvețe a-și arunca privirea și peste lucrări cu un astfel de conținut estetic, între atâtea și atâtea imagini imunde de care suntem înconjurați. Efortul ei ar trebui susținut de mult mai multă lume sau, măcar, a fi observat! Nu știu mulți scenografi care să facă din eleganță un demers artistic atât de constant.

Horațiu Mihaiu, scenograf și regizor

An exceptional career, with prestigious accomplishments. I believe that Nina Brumușilă's enchanting scenography continues to fascinate viewers especially through their beauty. The contemporary audience should relearn to look at such works with an aesthetic content, among so many ordinary images that surround us. Her effort should be supported by more people or, at least, it should be noticed! I do not know many scenographers that can turn elegance into a constant artistic endeavor.

Horațiu Mihaiu, scenographer and director

PREMIUL PENTRU ARTĂ DECORATIVĂ
THE PRIZE FOR DECORATIVE ART
ILIE RUSU

Incluzând în expoziție deopotrivă lucrări vechi şi noi, lucrări care angajează parietal spaţiul sau care, dimpotrivă, se constituie ca ansambluri tridimensionale, eventual cinetice, Ilie Rusu asigură prin aceste obiecte necesara «priză la real», însă într-un exerciţiu ficţional de mare profunzime care combină, într-o rară întâlnire, fineţea detaliului şi forţa pe care o dau dimensiunile ample, rigoarea execuţiei şi virtuozitatea liberă a expresiei.

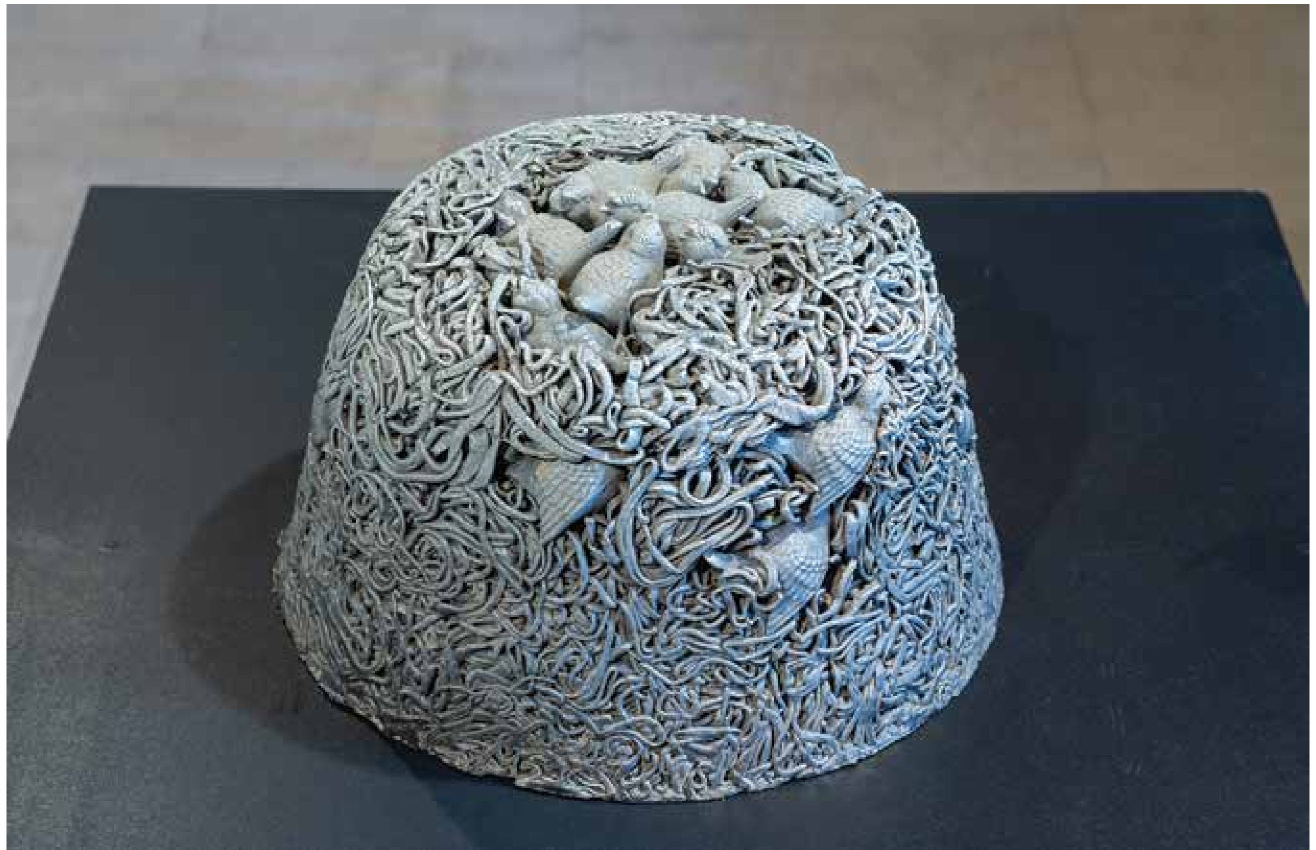
Horea Avram, critic de artă

Including both new and old works in his exhibit, works that parietally engage the space or works that constitute as tridimensional aggregates, perhaps kinetic ones, Ilie Rusu ensures the necessary 'contact with the real,' but within a deeply profound fictional exercise, combining in a rare encounter the finesse of the detail and the force of large dimensions, the rigor of execution and the free virtuosity of expression.

Horea Avram, art critic

▲ ***Conservă***, **porțelan, pigmenți ceramici, 1400˚C, 30 x 45 x 45, 1995.**
Canned food, porcelain, ceramic pigments, 1400˚C, 30 x 45 x 45, 1995.

▼ ***Habitat***, **faianță glazurată, 1160˚C, 60 x 140 cm, 1986.**
Habitat, glazed tiles, 1160˚C, 60 x 140 cm, 1986.



PREMIUL PENTRU CRITICĂ
THE AWARD FOR CRITICISM
MARIA BILAȘEVSCHI

Fiecare generaţie îşi are artiştii săi, aşa cum artiştii îşi au criticii lor. Relaţia dintre artă, artist şi mediatorul către public, criticul de artă, a depăşit simpla transcriere a gândurilor celui din urmă asupra creaţiei. De-a lungul anilor, Maria Bilaşevschi a sprijinit atât proiectele iniţiate de Uniunea Artiştilor Plastici, filiala Iaşi, cât şi pe cele individuale sau instituţionale din ţară, aducând acel suflu nou ce nu mai delimitează categorii stricte şi anoste, cu un discurs articulat şi concis, redefinind rolul criticului în termenii curatoriatului, promovării tinerilor artişti şi deschiderii de oportunităţi pentru întreaga breaslă.

Felix Aftene, pictor

Each generation has its artists, as artists have their critics. The relationship between art, artist, and the mediator with the audience, the art critic, surpassed the simple transcription of the latter's thoughts on creation. For many years, Maria Bilaşevschi supported the projects initiated by the Iaşi chapter of the Union of Visual Artists and the individual or institutional ones, bringing in that fresh approach which no longer delineates strict and arid categories, with a well-articulated and concise discourse, redefining the role of the critic in curatorial terms, promoting young artists and opening up opportunities for the entire community.

Felix Aftene, painter

PREMIUL PENTRU MULTIMEDIA
THE AWARD FOR MULTIMEDIA
DANIEL STANCU

Performance *Breaking News*, Galeriile ARTEX Râmnicu Vâlcea, 2020.

...consider că ceea ce trebuie mai ales evidențiat este faptul că arta lui Daniel Stancu nu este una autoreflexivă, vorbind adică despre sine în termeni incomprehensibili pentru necunoscători, așa cum se întâmplă adeseori în arta conceptuală, și nici măcar nu îl reflectă pe autor, decât eventual în mod secundar și accidental. Ea este însă în mod sigur o reflexie a lumii contemporane, o contemplare incomodă, necesară, inteligibilă și revelatoare a valorilor și a nonvalorilor pe care această lume le încurajează și le cultivă, a «știrilor» sale de ultimă oră.

Gabriela Popescu, critic de artă

...I believe that what must be highlighted is the fact that Daniel Stancu's art is not a self-reflexive one, speaking about itself in incomprehensible terms for the uninitiated, as it oftentimes happens in conceptual art, and does not reflect the author, maybe only secondarily and accidentally. It is surely a reflection of the contemporary world, an uncomfortable, necessary, intelligible, and revealing contemplation of the values and the non-values that this world encourages and cultivates, of its 'latest news.

Gabriela Popescu, art critic

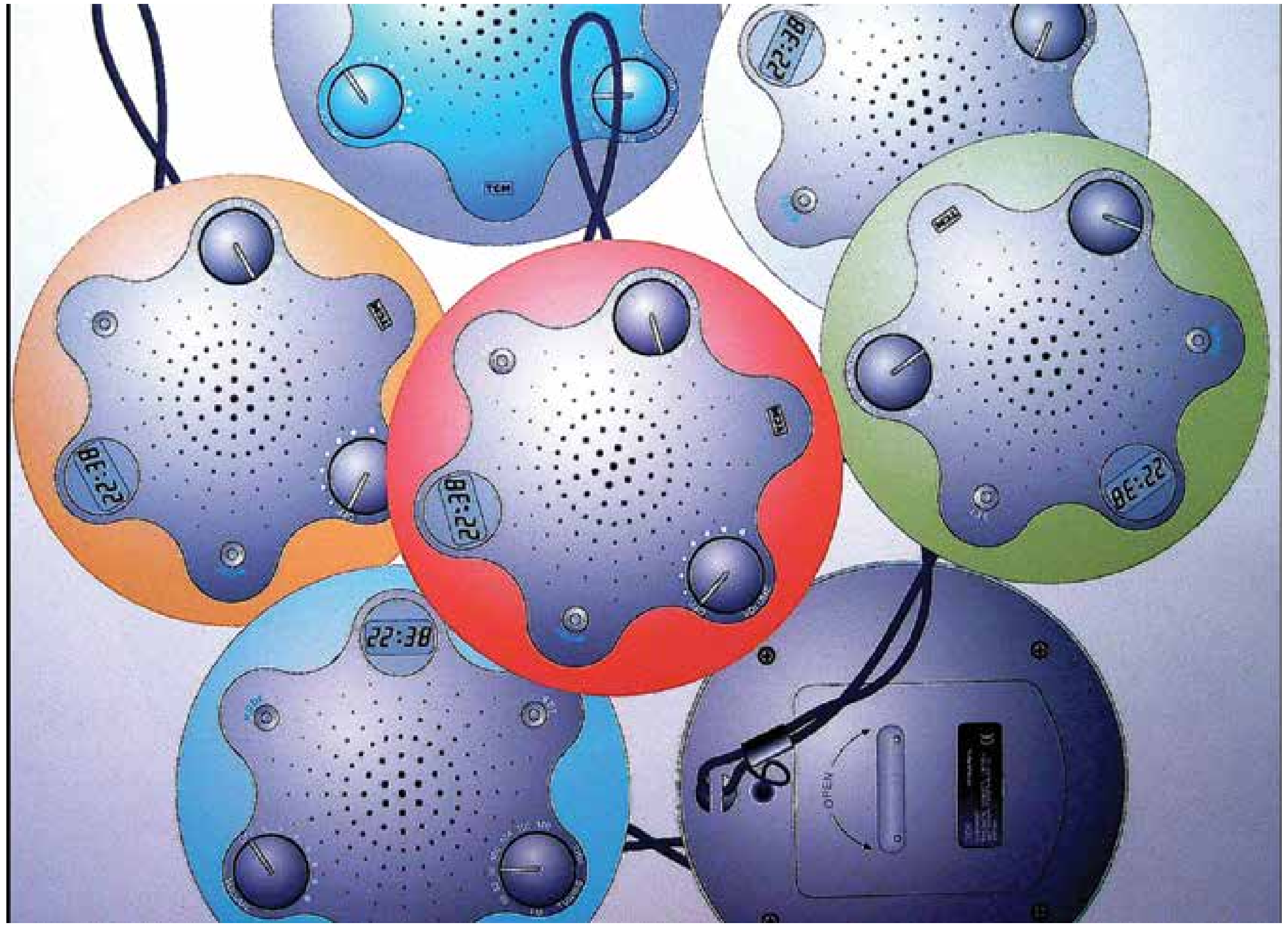
PREMIUL PENTRU DESIGN
THE AWARD FOR DESIGN
MARCEL KLAMER

Ca designer, el s-a făcut remarcat pentru conceperea și proiectarea de obiecte și serii de obiecte de uz zilnic compacte, de mici dimensiuni și multifuncționale. Executate cu precizie și din materiale de foarte bună calitate, obiectele gândite de Marcel (Puțureanu) Klamer oferă utilizatorului funcționalitate și utilizabilitate pe termen lung.

Mirela Duculescu, istoric de design

As a designer, he was always remarkable for the planning and the design of small and multifunctional compact everyday objects and series of objects. Executed with precision from very good quality materials, the objects conceived by Marcel (Puțureanu) Klamer offer long-term functionality and usability.

Mirela Duculescu, design historian



Radio pentru baie, *BADRADIO*, 13,7 x 13,7 x 6,9 cm, 2004.
Bathroom radio, *BADRADIO*, 13.7 x 13.7 x 6.9 cm, 2004.

PREMIUL PENTRU ARTĂ PLASTICĂ RELIGIOASĂ ȘI RESTAURARE
PRIZE FOR RELIGIOUS FINE ARTS AND RESTORATION
GABRIEL GIODEA

Pridvorul Bisericii Adormirea Maicii Domnului sec. XVIII, Râmnicu Sărat. Reconstituirea picturii pridvorului în tehnica frescă, 200 mp, 2020.
Church porch Assumption of the Blessed Virgin XVIII, Râmnicu Sărat. Reconstruction of the porch painting in fresco technique, 200 sqm, 2020.

Așa cum în spațiul laic Gabriel Giodea a decis să evolueze pe linia unui discurs minimalist de factură conceptuală, cu egală creativitate el a reușit să picteze în frescă multe locuri de cult ortodox din Craiova și Râmnicu Vâlcea, dar toată această experiență acumulată în ani este ideal sintetizată în spațiul pridvorului de la biserica Adormirii Maicii Domnului din Râmnicu Sărat. Avem aici dimensiunea reală a maturității și, de ce nu, a notorietății sale.

Cătălin Davidescu, critic de artă

As Gabriel Glodea decided to evolve along the line of a minimalist discourse of conceptual origins in the secular space, he managed to paint the frescoes of multiple Orthodox churches from Craiova and Râmnicu Vâlcea with equal creativity, but all this experience accumulated in years is ideally synthesized in the space of the porch of Dormition of the Mother of God church in Râmnicu Sărat. Here we have the real dimension of his maturity and, of course, of his notoriety.

Cătălin Davidescu, art critic

Dinamica formelor și culorilor de bază, aluminiu 4 mm, 40 x 40 x 40 cm.
Dynamics of basic shapes and colors, 4 mm aluminum, 40 x 40 x 40 cm.

PREMIUL PENTRU DIASPORA
THE AWARD FOR DIASPORA
INGO GLASS

Ingo Glass își pune problema modului în care se poate trece într-o altă etapă a sculpturii contemporane după sinteza brâncușiană. Lucrările sale se nasc din lumea dinamică a geometriei pure și a sintezei stringente, a rigorii reductive, a logicii elementariste, a omogenității disciplinate, care oferă prin asocierea formelor și culorilor de bază modulul unor construcții pluridimensionale minimaliste, dar atotcuprinzătoare. Forma, culoarea, lumina și spațiul sunt componentele care se asociază în construcția sculpturilor, iar fuziunea acestora asigură expresivitatea abstractă a întregului, cu ordonarea și deducția în progresie a volumetriei, cu tactilitate și nontactilitate. Perfecțiunea aseptică și anistorică cu efectele impecabile ale suprafețelor induc impresia unor lucrări mereu proaspete, cu o claritate pe care timpul nu o poate atinge, iar sentimentul perenității se asociază cu opera de artă.

Vasile Duda, istoric de artă

Ingo Glass questions the way in which one can pass towards another stage of contemporary sculpture, after the Brancusian synthesis. The works are born from the dynamic world of pure geometry and stringent synthesis, the world of reductive rigor, of elementary logic, of disciplined homogeneity, which offers the module of minimalistic, yet all-encompassing multidimensional constructions through the association of shapes and basic colors. The shape, the color, the light, and the space are the components combined in the construction of sculptures, and their fusion ensures the abstract expressivity of the whole, with the order and progressive deduction of volumetry, with tactility and non-tactility. The aseptic and ahistorical perfection with the impeccable effects of the surfaces induce the impression of works that are always fresh, with a clarity which time cannot touch, and the feeling of perennity is associated with the work of art.

Vasile Duda, art historian

Expozitia *Albastru*. Credit foto: Bogdan Mateiaș, 2020.

PREMIUL JURIULUI
THE AWARD OF THE JURY
GALERIA GALATEEA

Reconfigurată la finele anului 2011 într-o galerie cu profil ceramic (deschisă cu expoziția *Ceramic rendez-vous*), Galateea a devenit pe parcursul timpului una dintre cele mai active platforme de promovare a artei contemporane.
Efervescența și varietatea programului expozițional au determinat identificarea unor repere stilistice în ceramica românească actuală: estetica fragmentului, citatul cultural, ceramica de concept, ceramica experimentală, ceramica istoristă, ceramica-instalație, ceramica sculpturală.

Raluca Băloiu, istoric de artă

Reconfigured at the end of 2011 as a gallery with a ceramic profile (opened with the exhibition *Ceramic rendez-vous*), Galatea has become one the most active platforms for promoting contemporary art. The effervescence and the diversity of its exhibits have determined the identification of stylistic landmarks in Romanian ceramics: the aesthetics of the fragment, the cultural quote, conceptual ceramics, experimental ceramics, historicist ceramics, installation-ceramics, sculptural ceramics.

Raluca Băloiu, art historian

PREMIUL JURIULUI
THE AWARD OF THE JURY
BOGDAN HOJBOTĂ

▲ *Portal*, oțel COR-TEN și inox, 175 x 180 x 60 cm, 2017.
Portal, COR-TEN steel and stainless steel, 175 x 180 x 60 cm, 2017.

Totem, 200 x 45 x 45 cm, COR-TEN și inox modelat la cald și rece șlefuit, 2020.
Totem, 200 x 45 x 45 cm, COR-TEN and hot and cold ground polished stainless steel, 2020.

Lucrările lui Bogdan Hojbotă plonjează solitar în aer, sunt vehicule spațiale autonome. Artistul, având o solidă formație de sculptor, impune pieselor de ceramică asceza și disciplina monolitică, seninătatea matricească a canonului clasic. Lucrarea din ceramică devine edificare, decorativul se pierde în uitare. Ciclurile *Semn*, *Zbor* și ulterior *Germinație*, indiferent din ce materiale se transpun, au impus un artist robust animat de o vocație optimistă, coerentă și solară, la care se adaugă perfecțiunea de necontestat a finisărilor lucrărilor sale. Bogdan Hojbotă, acum în plină vigoare a maturității sale creatoare, ne pare exaltat de beatitudinea luminii, iar însemnele sale protejate de arcuri ample certifică „principiul necesității interioare”, cum ar spune Kandinsky.

Nicolae Florea

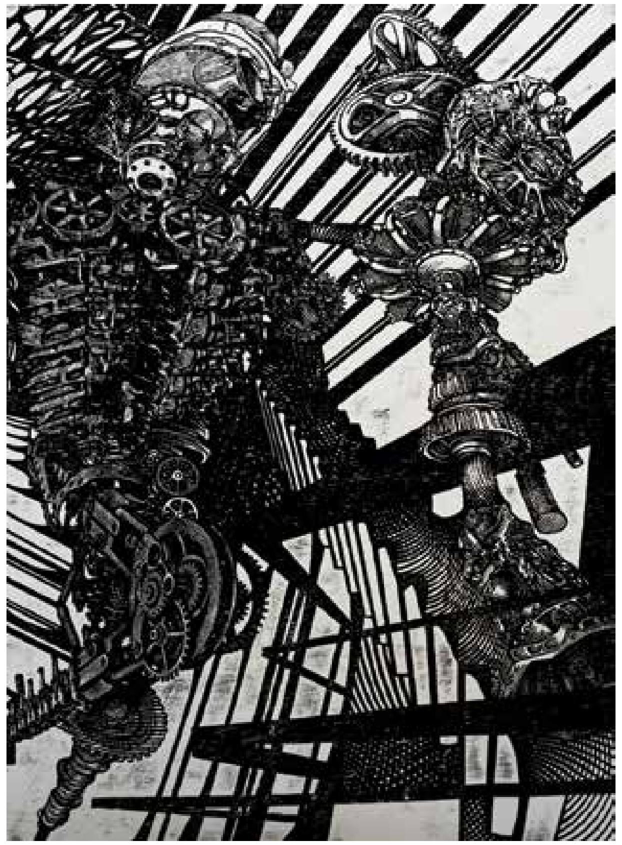
Bogdan Hojbotă's works plunge solitarily into the air, they are autonomous space vehicles. The artist, with a solid formation as a sculptor, imposes ascesis and monolithic discipline upon the ceramic pieces, the original clarity of the classic canon. The ceramic work becomes the foundation, as the decorative is lost in oblivion. The series *Sign*, *Flight*, and *Germination*, no matter which materials they were transposed in, have imposed a robust artist, animated by an optimistic, coherent, and solar vocation, to which the undoubtable perfection of the finish of his works is added.
Bogdan Hojbotă, in the full vigor of his creative maturity, seems exalted by the beatitude of the light, and his signs, protected by wide arcs, certify the "principle of inner necessity," as Kandinsky would say.

Nicolae Florea

PREMIUL PENTRU TINERET

THE AWARD FOR YOUTH

RĂZVAN DRAGOȘ



Seria Artes mechanicae, xilogravură, 100 x 70 cm, 2021.
Artes mechanicae series, woodcut, 100 x 70 cm, 2021.

...la Răzvan Dragoș este prezentă o migrație inversă. O migrație spre originile graficii, spre originile gândirii în bidimensional, o asumare a unei responsabilități extrem de riguroase și crispate în ceea ce privește natura de limbaj a desenului care trebuie să contureze, să definească și să propună lumii, să propună viziuni.
El și-a asumat responsabilitatea și cumva misiunea, aproape sacerdoțiul de a intra în metabolismul, în anatomia, în complexitatea graficii, a desenului din totdeauna, a desenului major.

Pavel Șușară, critic de artă

Răzvan Dragoș exhibits an inverted migration. A migration towards the origins of graphics, towards the origins of bidimensional thought, an acknowledgment of an extremely rigorous and crisp responsibility regarding the linguistic nature of drawing which must outline, define, and propose visions to the world.
He has taken on the responsibility and the mission, almost the priesthood, of entering within the metabolism, the anatomy, the complexity of graphics, of general drawing, of major drawing.

Pavel Şuşară, art critic

PREMIUL PENTRU ARTĂ ÎN SPAȚIUL PUBLIC

THE AWARD FOR ART IN THE PUBLIC SPACE

TABĂRA DE CREAȚIE CORBEANCA

O sculptură este transpunerea din gând în materie a unei trăiri de moment, din prezent, sau a unor acumulări trecute, îndreptate către un viitor nedefinit. Este gândul tăcut al pietrei, devenit grăitor prin artistul care îi dă nu doar formă, cât mai ales sens, semnificație.
Acesta o fi fost pesemne și gândul organizatorilor Taberei de Sculptură în piatră «Armonia», acela de a binecuvânta, a priori, ceea ce a fost gândit ca centru cultural de la periferia Bucureștiului, la Corbeanca.
O primă ediție care, cu consecvență, ar putea așeza peste timp și Corbeanca pe harta destinațiilor culturale în aer liber, printr-un parc de sculptură asemenea celor deja recunoscute din țară.

Mimi Necula, realizatoare TV

A sculpture is the transposition of thought into matter of a momentary feeling from the present or of past accumulations directed towards an indefinite future. It is the silent thought of stone, speaking through the artist who gives it not only shape, but also meaning.
This could have been the idea of the organizers of the Armonia Stone Sculpture Camp: to a priori bless what was designed to be a cultural center at the periphery of Bucharest, in Corbeanca.
The first edition could, in time, place Corbeanca on the map of open-air cultural destinations, a sculpture park similar to the already recognized ones from our country.

Mimi Necula, television producer

Trasee iluzorii II, tehnică mixtă (aquaforte, carborundum, colografie, relief), 58 x 68 cm, 2020.
Illusory routes II, mixed media (aquaforte, carborundum, colography, relief), 58 x 68 cm, 2020.

PREMIUL CONSILIULUI DIRECTOR
BOARD OF DIRECTORS AWARD
ATENA SIMIONESCU

Creator de şcoală în domeniul graficii şi gravurii, un nume bine cunoscut pe simezele expoziţiilor internaţionale, coordonatorul unor evenimente de înaltă ţinută, Atena Simionescu este artistul care se apleacă asupra creaţiei, nu o grăbeşte sau precipită pentru a se integra într-un ritm general, preferând elaborarea minuţioasă a conceptului înaintea transferării acestuia prin ţesături elaborate, prin degradeuri fine, cursive şi culori pure pe hârtie, în locul zgomotului şi aglomeraţiei, al expoziţiilor realizate doar cantitativ.
Cu un vast bagaj cultural ce îi permite să creeze cu uşurinţă un arc peste timp, Atena Simionescu operează cu elementele unei realităţi infinite, înregistrând timpul din perspectiva fragilităţii existenţei umane, a naturii ca fiinţă autonomă, a obiectului ca semn, a semnului ca semnificant al existenţei.

Maria Bilaşevschi, critic de artă

A foundation creator in the fields of graphics and engraving, a well-known name in international exhibits, coordinator of highly valued events, Atena Simionescu is the artist who cares for creation, does not rush or precipitate it to be integrated in a general rhythm, preferring the minute working of the concept before transferring it onto paper through careful weaving, fine and cursive gradients, and pure colors, instead of the noise and the crowdedness of quantitative exhibits.
With a vast cultural baggage which allows her to easily create an arch over time, Atena Simionescu works with the elements of an infinite reality, recording time from the perspective of the fragile human existence, of nature as an autonomous being, of the object as sign, of the sign as a mark of existence.

Maria Bilaşevschi, art critic

Camera copilăriei, instalație în cadrul expoziției *Viața romilor contează. Viața tuturor contează*, 2020.
Childhood room, installation in the exhibition *Roma life matters. Everyone's life matters*, 2020.

PREMIUL CONSILIULUI DIRECTOR
BOARD OF DIRECTORS AWARD
EUGEN RAPORTORU

Eugen Raportoru nu are doar capacitatea de a privi şi a vedea, şi nici doar pe aceea de a comunica vizual prin semn, prin tuşă, prin ton şi formă, ci şi pe aceea, fundamentală, de a interoga şi a valorifica memoria. Însă cea mai profundă, mai dureroasă, dar şi mai eroică dimensiune a memoriei este aceea a unei umanităţi străvechi, împovărate, aproape invizibile din pricina unei patine, a unei cocleli existenţiale care acoperă totul ca o alunecare istorică de teren.
La capătul celor doi vectori ai memoriei, în punctul lor de convergenţă, pictura lui Eugen Raportoru este un act salvator, o luptă pentru viaţa din spatele acromatismului. Un act de biruinţă. O epifanie.

Pavel Şuşară, critic de artă

Eugen Raportoru does not only have the ability to look and to see, nor only the one to visually communicate through signs, through brush, tone or shape, but also the fundamental one to interrogate and value memory. However, the most profound, painful, and also heroic dimension of memory is that of an Ancient humanity, impoverished, almost invisible because of a patina, an existential rust that covers everything like a historical landslide.
At the end of the two vectors of memory, in their point of convergence, Eugen Raportoru's painting is a salutary act, a fight for life beyond non-chromaticism. An act of vanquishing. An epiphany.

Pavel Şuşară, art critic

PREMIUL ASOCIAȚIEI AVV HARMAN-BRAȘOV ACORDAT DE PREȘEDINTELE ASOCIAȚIEI AV. NICOLAE VRÂNCEAN

AVV HARMAN-BRAȘOV ASSOCIATION AWARD GRANTED BY THE PRESIDENT OF THE ASSOCIATION AV. NICOLAE VRÂNCEAN

ȘTEFAN PELMUȘ

Maniera lui Pelmuș de a privi lumea, de a recupera un trecut artistic niciodată prea bine cunoscut, îl singularizează în peisajul artei contemporane românești. El încearcă să comunice cu publicul prin intermediul imaginilor, privite nu atât ca niște hieroglife ale trecutului, ci ca un mănunchi de semne care să atragă atenția, să stârnească curiozitatea și dorința de cunoaștere.

Ileana Pintilie, critic de artă

Pelmuș's manner of looking at the world, of recuperating an artistic past which was never too well-known, singles him out in the landscape of Romanian contemporary art. He tries to communicate with the audience by means of images, seen not as hieroglyphs of the past, but as a bunch of signs that draw attention, curiosity, and the desire to know.

Ileana Pintilie, art critic

Apocalipsa, ulei pe pânză, 100 x 80 cm, 2020.
The Apocalypse, oil on canvas, 100 x 80 cm, 2020.

Omaggio V, acrilic pe pânză, 70 X 50 cm, 2021.
Omaggio V, Acrylic on Canvas, 70 X 50 cm, 2021.

Omaggio - Violonistul fericit, acrilic pe pânză, 70 X 50 cm, 2021.
Omaggio - The Happy Violinist, Acrylic on Canvas, 70 X 50 cm, 2021.

PREMIUL „ION ATANASIU DELAMARE" PENTRU UN TÂNĂR ARTIST, ACORDAT DE RITUL SCOȚIAN ANTIC ȘI ACCEPTAT DIN ROMÂNIA

THE "ION ATHANASIU DELAMARE" AWARD FOR YOUNG ARTISTS, OFFERED BY THE ANCIENT AND ACCEPTED SCOTTISH RITE OF ROMANIA

BIANCA CULUȘ

Bianca Culuș, o frumoasă promisiune a unei generații. O atitudine anacronică într-o dezvoltare postmodernă. Un paradox al unui artist autentic. Stări, atitudini, povești, în compoziții clare și precise.

Prof. univ. dr. Florin Stoiciu

Bianca Culuş – the wonderful promise of a generation. An anachronistic attitude in Postmodern development. The paradox of an authentic artist. Feelings, attitudes, stories, in clear and precise compositions.

Prof. univ. dr. Florin Stoiciu

Vulcan, 215 x 175 x 100 cm, 2020.
Volcano, 215 x 175 x 100 cm, 2020.

PREMIUL REVISTEI ARTA
ARTA MAGAZINE AWARD
TRAIAN CHERECHEȘ

Am căpătat interes faţă de lucrările lui Traian în 2019, când a participat la platforma pentru tinere talente la Salon de Montrouge, Paris. Acolo, a impresionat prin coerenţa sa în transmiterea ideilor de creaţie şi distrugere între medii, desen şi picturi-sculpturi. Lucrările sale, cum ar fi *Eruption Destruction*, captează vibraţia cosmică a materiei.
Ca altă metodă de a exprima vibraţia materiei, el foloseşte sunetul. Sunetul este un element cheie al reducţiei şi conectării la elementele primordiale ale Pământului, emoţii şi frecvenţe ale corpului în lucrările sale. Mai mult, mediul sculptural din practica sa artistică este conformat de sunet ca abstractizare a vârtejurilor esenţiale – creaţie, sexualitate, anihilare, renaştere. Abordarea sa evocă deseori acel spaţiu dintre, atât simbolic, cât şi fizic. Forţa lucrărilor lui Traian este echilibrată de o mare sensibilitate caracteristică personalităţii sale şi de modul său de a experimenta realitatea. În ultimul timp, Traian a fost mai tentat să traducă ideile sale de contracţie, metamorfoză şi mutaţie care se regăsesc în lucrările sale pentru a explora procesele planetei, inclusive acumularea de deşeuri şi agresarea naturii. Unele dintre lucrările sale de artă sunt obiecte reciclate prin adunare sau împărţire, începând să fie subtil critice faţă de aceste procese.

Amy Barak, critic de artă

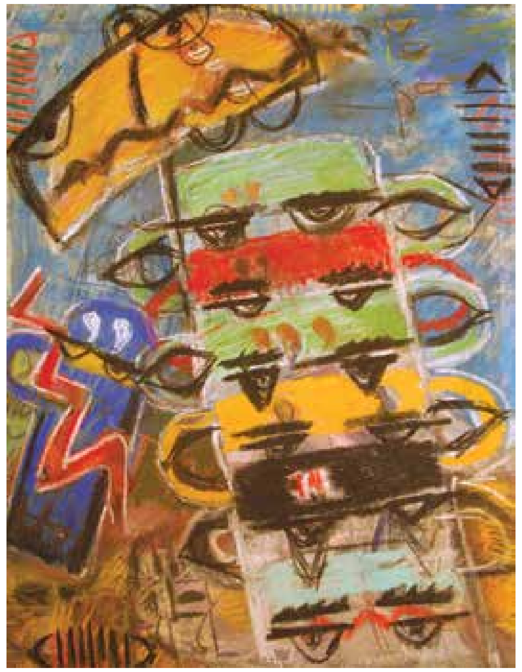
I took interest in Traian's work since 2019, when he participated in the emerging talent platform Salon de Montrouge, Paris. There, he impressed with his coherence in transmitting the ideas of creation and destruction in between mediums, drawing and sculpture-paintings. His works, such as *Eruption Destruction*, capture the cosmic vibration of matter.
As another means to express the vibrations of matter, he uses sound. Sound is a key element of reduction to, and connection with, primordial elements of the Earth, emotions and body frequencies in his works. Even more, the sculptural medium in his practice is shaped by sound as an abstracting of the essential vortices – creation, sexuality, annihilation, rebirth. His approach often evokes the in-between space, both symbolically and physically. The force in Traian's works is matched by a great sensibility characteristic to his personality and to the way in which he experiences reality. Lately, Traian has been more eager to translate the ideas of contraction, metamorphosis, and mutation that permeate his works in exploring the processes of the planet, including the accumulation of waste and the aggression of nature. Some of his artworks are recycling objects by addition or division, starting to be subtly critical of these processes.

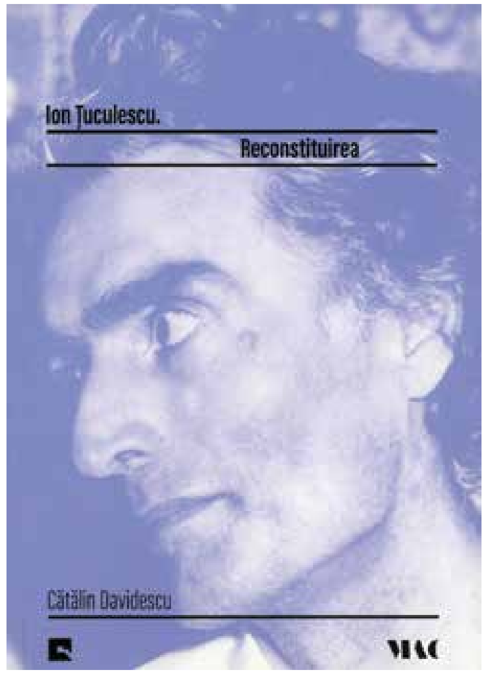
Amy Barak, art critic

PREMIUL REVISTEI ARTA
ARTA MAGAZINE AWARD
MIHAELA VELEA ȘI CĂTĂLIN DAVIDESCU PENTRU PROIECTUL ION ȚUCULESCU „RECONSTITUIREA", MUZEUL DE ARTĂ CRAIOVA
MIHAELA VELEA AND CĂTĂLIN DAVIDESCU FOR THE ION ȚUCULESCU "RECONSTITUTION" PROJECT, THE CRAIOVA ART MUSEUM

Ion Țuculescu – Reconstituirea (curator: Mihaela Velea, consultant științific: Cătălin Davidescu) a fost singurul proiect expozițional din România care a marcat împlinirea a 110 ani de la nașterea artistului. Organizatorul acestui eveniment, Muzeul de Artă Craiova, este deținătorul celui mai bogat fond Țuculescu din țară, ce reunește 173 de piese (pictură, grafică, desen, covoare și obiecte de mobilier). Achiziționate în perioada 1962-1972, sau donate de soția pictorului, Maria Țuculescu, lucrările din colecția craioveană sunt reprezentative pentru întreaga creație a artistului, începând cu debutul din perioada adolescenței (1925) și până în 1962, ultimul său an de existență.
Reconstituind vizual cele mai importante etape care au marcat evoluția artistică a lui Ion Țuculescu, expoziția a pus în valoare colecția de pictură și în mod special pe cea de grafică, puțin cunoscută publicului și chiar specialiștilor. Au fost prezentate, de asemenea, piese absolut remarcabile din colecția de covoare oltenești care i-a influențat în mod decisiv parcursul artistic, pentru a genera o deschidere asupra unui capitol puțin cunoscut din biografia sa, pasiunea de colecționar.

Ion Țuculescu – Reconstitution (curated by Mihaela Velea, scientific consultant: Cătălin Davidescu) was the only exhibit project in Romania to mark 110 years since the artist's birth. The organizer of this event, the Craiova Museum of Art, is the holder of the richest Țuculescu fund in the entire country, containing 173 works (paintings, graphics, drawings, carpets, and furniture). Obtained between 1962 and 1972 or donated by the painter's wife, Maria Țuculescu, the works from this collection are representative for the entire creation of the artist, beginning from his debut in adolescence (1925), until 1962, the final year of his life.
Visually reconstituting the most important stages of Ion Țuculescu's artistic evolution, the exhibit emphasized the collection of paintings and especially the drawings, less known to the public and even to specialists. Also, there have been exhibited remarkable works from the collection of carpets from Oltenia, which marked his artistic career in a decisive manner, in order to generate an opening towards a little-known chapter from his biography, his passion as a collector.





Deschiderea SNAC 2021, Muzeul Țăranului Român, București. Credit foto: Mateescu Andrei.
Opening of SNAC 2021, National Peasent Museum, Bucharest. Photo credit: Mateescu Andrei.

SALONUL NAȚIONAL DE ARTĂ CONTEMPORANĂ 2021
NATIONAL SALON OF CONTEMPORARY ART 2021

Text: Magda Cârneci

Un salon de artă nu e un spațiu de expunere ca oricare altul, ca o galerie de artă privată, de pildă. Un salon e un spațiu agonal și colegial deopotrivă. E o arenă în care se întâlnesc și se confruntă multiple individualități creatoare, într-o intersecție plurifocalizată de stiluri, tehnici și tematici, care dau seama, concentrat și metonimic, despre starea generală *de facto* a câmpului vizual al momentului.
Un salon de artă este un spațiu deschis și provocator, uneori chiar „periculos", în care artiștii acceptă să iasă din izolare și individualism, să expună și să *se* expună cu un eșantion al producției lor anuale, pentru a se verifica pe ei înșiși într-un perimetru public, pentru a intra într-o competiție discretă dar fecundă cu colegii lor de aventură artistică. Un salon de artă e o imagine colectivă – reprezentativă și magnifiată – a ceea ce se întâmplă în ateliere și în creativitatea artistică: o imagine care rezultă în privirile și mințile noastre din sintetizarea empatică a unei întregi productivități naționale.
Esențială de aceea pentru un salon de artă național este continuitatea, căci el reprezintă un fel de „instituție ad-hoc", cu durată restrânsă (o lună o dată pe an), care asigură o funcțiune de structurare și cernere, de punere împreună și ritmare a energiilor ce coagulează periodic spiritul nostru de breaslă. Pus sub egida celor 100 de ani de la înființarea Sindicatului Artelor Frumoase din România (precursor al Uniunii Artiștilor Plastici din România), SNAC 2021, aflat la a patra ediție în această nouă formulă postdecembristă, este și o dovadă de continuitate și o demonstrație de forță colectivă în acest sens.
Mi se pare că SNAC 2021 este o ediție bună, consistentă, încurajatoare. Impresia de diversitate inevitabilă este bine compensată de efortul experimentator pe care îl simțim în multe lucrări. Respectarea valorii estetice consacrate coexistă cu exigența saltului creativ în necunoscut. Tânăra generație, mai ales în sculptură dar nu numai, face un salt inovativ spectaculos, care își arată forța de înnoire prin gestul nonconformist și preferința pentru o nouă „tehnicalitate" provenind din instalație, performance, obiectualitatea industrială sau electronică și chiar din pictură. Același lucru se poate spune despre multimedia, care își onorează postura (post) conceptualistă care a consacrat-o. Pictura la rândul ei își confirmă poziția de gen major tradițional, mizând pe direcții stilistice cunoscute și legitimate critic. La fel, grafica și artele decorative, alături de arta religioasă.
Desfășurat în 8 locații din București, în care expun peste 370 de artiști din toată țara, SNAC 2021 e o ediție reușită datorită efortului voluntar al unui grup compact de curatori femei – o noutate pe care trebuie să o salutăm. Acestor curatoare – toate artiste recunoscute în domeniul lor – li se datorează selecția și punerea în spațiu a lucrărilor, ca și energia dublată de buna credință cu care s-au investit în această conlucrare de scurtă durată, în care de fapt au colaborat și cu artiști-curatori bărbați. Voi menționa aici numele lor: Marilena Preda-Sânc pentru pictură (în colaborare cu Marius Barb și Gheorghe Pogan); Reka Csapo Dup pentru sculptură; Anca Boeriu pentru grafică; Roxana Trestioreanu (împreună cu Bogdan Iorga) pentru multimedia; Dorina Horătău, Cristina Popescu Russu și Ioana Stelea pentru artele decorative; Luiza Barcan și Irina Sava pentru secțiunea artă religioasă.
Asumându-mi un rol mai degrabă decorativ de coordonator general, doresc să le mulțumesc tuturor, artiști și organizatori, pentru entuziasmul cu care s-au investit în acest proiect colectiv ambițios și pentru sentimentul de încredere în viitorul artelor vizuale din România pe care ni-l dau.

NOTĂ: Lista tuturor artiștilor selectați se găsește în catalogul SNAC 2021 tipărit de UAP.

An art salon is an exhibit space different from others; for instance, different from an art gallery. A salon is an agonistic and, at the same time, collegial space. It is an arena in which multiple creative individualities meet and confront each other, in a multifocal intersection of styles, techniques, and topics that account for the general *de facto* state of the visual arts in a concentrated and metonymic manner.
An art salon is an open and provocative space, sometimes even a "dangerous" one, in which artists accept to emerge out of isolation and individualism, to exhibit and to expose themselves with a sample of their annual work, in order to test themselves in a public perimeter, to participate in a discreet and fecund competition with their artistically adventurous peers.
An art salon is a collective image – representative and magnified – of what happens in studios and within artistic creativity: an image which results from the empathetic synthesis of an entire national production in our gaze and mind.
Thus, for a national art salon, continuity is essential, because it represents a kind of "ad-hoc institution," with a limited duration (one month, every year), ensuring a functional structure and filter, a gathering and rhythm of the energies which periodically coagulate our collegial spirit. Under the auspices of the century since the foundation of the Romanian Fine Arts Syndicate (the precursor of the Romanian Union of Visual Artists), NSCA 2021, at its fourth edition in this new format since 1990, is proof of continuity and a collective tour de force.
It seems to me that NSCA 2021 is a good, consistent, and encouraging edition. The impression of inevitable diversity is well balanced by the effort towards experiment felt in many works. The respect for the consecrated aesthetic value coexists with the creative leap into the unknown. The young generation, especially, but not limited to, sculpture, makes a spectacular innovative leap, showing off its renewing force through non-conforming gestures and a preference for the new "technicality," stemming from installation, performance, industrial and electronic objects, and even painting. The same thing can be said about multimedia, which honors the (post)conceptualist position that consecrated it. In turn, painting confirms its position as a major traditional genre, based on stylistically known and critically legitimized directions. The same is true of graphics and decorative arts, together with religious art.
NSCA 2021, which took place in eight locations from Bucharest, hosting exhibits of over 370 artists from the entire country, is a fulfilling edition thanks to the voluntary effort of a compact group of women curators – an innovation that we must salute. These curators – accomplished artists in their own fields – selected and placed the works within the space and infused their energy doubled by their good faith in this short-term collaboration in which they also worked together with male curators/artists. I will list their names here: Marilena Preda-Sânc for painting (together with Marius Barb and Gheorghe Pogan); Reka Csapo Dup for sculpture; Anca Boeriu for graphics; Roxana Trestioreanu (together with Bogdan Iorga) for multimedia; Dorina Horătău, Cristina Popescu Russu, and Ioana Stelea for decorative arts; Luiza Barcan and Irina Sava for religious art.
Taking on the rather decorative role of general coordinator, I want to send my thanks to everyone, artists and organizers, for the enthusiasm invested in this ambitious collective project and for the feeling of trust in the future of Romanian visual arts that they spread.

Translated by Daniel Clinci

NOTE: The list of all the selected artists can be found in the SNAC 2021 catalogue published by UAP.

Vedere din expoziția SNAC 2021, Galeria SENAT, Combinatul Fondului Plastic. Credit foto: Mateescu Andrei.
Exhibition view SNAC 2021, SENAT Gallery, Visual Products Factory. Photo credit: Mateescu Andrei.

Vedere din expoziția SNAC 2021, Galeria The Institute, Combinatul Fondului Plastic. Credit foto: Mateescu Andrei.
Exhibition view SNAC 2021, The Institute Gallery, Visual Products Factory. Photo credit: Mateescu Andrei.

Vedere din expoziția SNAC 2021, Galeria UNARTE, Combinatul Fondului Plastic. Credit foto: Mateescu Andrei.
Exhibition view SNAC 2021, UNARTE Gallery, Visual Products Factory. Photo credit: Mateescu Andrei.

Vedere din expoziția SNAC 2021, Muzeul Țăranului Român, București. Credit foto: Mateescu Andrei.
Exhibition view SNAC 2021, National Peasent Museum, Bucharest. Photo credit: Mateescu Andrei.

Vedere din expoziția SNAC 2021, Muzeul Țăranului Român, București. Credit foto: Mateescu Andrei.
Exhibition view SNAC 2021, National Peasent Museum, Bucharest. Photo credit: Mateescu Andrei.

Vedere din expoziția SNAC 2021 - grafică, Galeria Simeza, București. Credit foto Anca Boeriu.
Exhibition view SNAC 2021 - graphic, Simeza Gallery, Bucharest. Photo credit: Anca Boeriu.

► Călin Dan, *Stea căzătoare*.
Călin Dan, *Falling Star*.

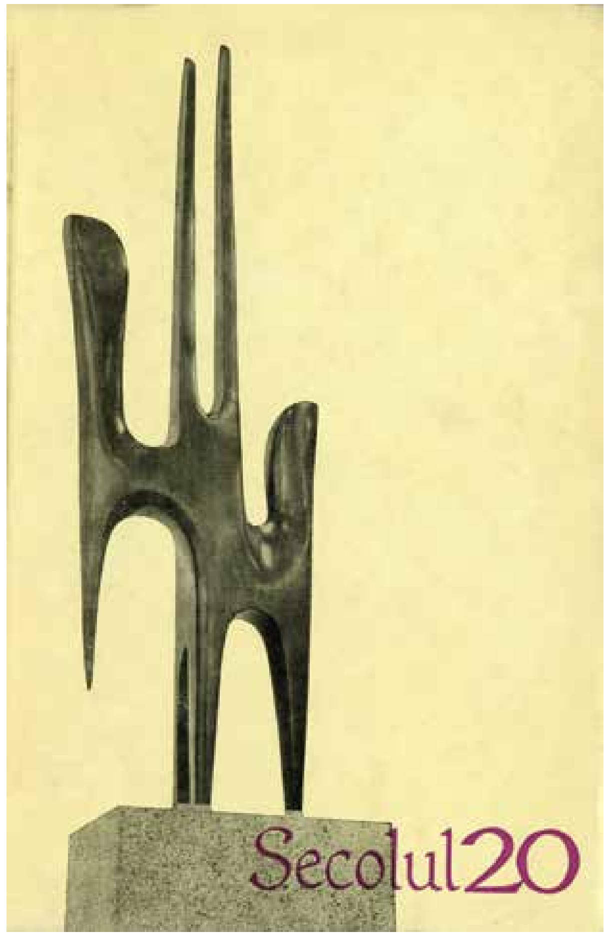
Vedere din expoziția SNAC 2021 - multimedia, Căminul Artei, București. Credit foto: Roxana Trestioreanu.
Exhibition view SNAC 2021 - multimedia, Căminul Artei, Bucharest. Photo credit: Roxana Trestioreanu.

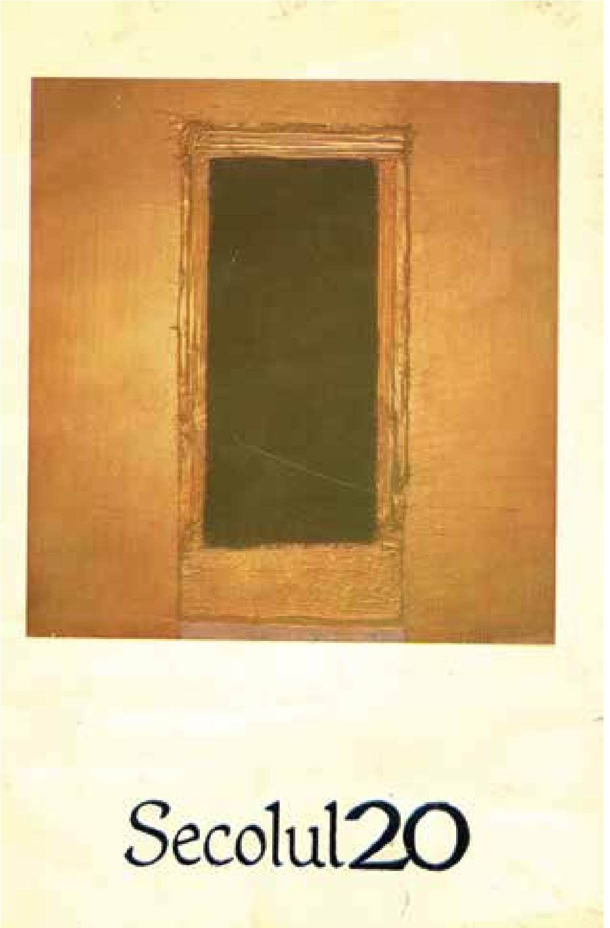
AICA ROMÂNIA – O SCURTĂ ISTORIE
A BRIEF HISTORY OF AICA ROMANIA

Text: Magda Predescu

ADERAREA ROMÂNIEI LA AICA
Aderarea României la Asociația Internațională a Criticilor de Artă (AICA) în 1966 a continuat, de fapt, un proces care începuse la jumătatea deceniului șase, într-o perioadă de oarecare relaxare ideologică. În calitate de membru al Organizației Națiunilor Unite pentru Educație, Știință și Cultură (UNESCO) din 27 iulie 1956, România a început colaborarea cu diverse organisme finanțate de UNESCO, de exemplu cu Asociația Internațională a Artiștilor Plastici (AIAP). Aderarea la AIAP, o rețea supranațională, transnațională, a stârnit la momentul respectiv nedumerire în rândul artiștilor, obișnuiți să funcționeze într-un edificiu ierarhizat, Uniunea Artiștilor Plastici, care promova o singură narațiune ideologică. Nedumerirea nu a durat mult, radicalizarea politicilor culturale care a urmat revoluției de la Budapesta înghețând acțiunile Asociației. Abia la începutul anilor 1960, impunerea liniei naționale în cultură a reactivat Comitetul Național AIAP și a deschis culoare de comunicare culturală cu alte organizații non-guvernamentale sprijinite de UNESCO, printre care Asociația Internațională a Criticilor de Artă (AICA), înființată pentru a susține critica de artă la nivel mondial.
Aderarea la AICA a fost dorită de ambele părți. Asociația a apărut într-un context post-colonial și a funcționat ca organism integrator, căutând să își adapteze discursul la zone geografice și culturale foarte diferite. Congresele AICA au fost organizate nu doar în Europa, ci și în Africa, America de Sud, Asia. De această politică culturală transversală au beneficiat și țările din blocul comunist, aderarea la AICA fiind extrem de benefică pentru dialogul cultural Est-Vest în perioada Războiului Rece. Integrarea a fost dorită deopotrivă de statul român, care în deceniul șapte a schimbat strategia culturală, promovând o deschidere fără precedent către lume. În acest proces a fost nevoie de actori culturali dinamici, mobili, cu putere de adaptare. Iar criticii de artă s-au potrivit de minune acestei strategii.
Pentru țările din blocul comunist, AICA dezvoltase relații cu Secțiile de critică ale Uniunilor de artiști. La fel s-a întâmplat și în cazul României, unde istoria AICA, cel puțin perioada comunistă, nu poate fi separată de istoria UAP. AICA România nu a fost o asociație autonomă, independentă; a avut sediul în clădirea Uniunii din Calea Victoriei 155, iar finanțările pentru deplasări în străinătate și diverse evenimente au fost asigurate de UAP și Ministerul Culturii (CSCA, ulterior CCES). Nu întâmplător, invitația de aderare la AICA a sosit printr-o altă Uniune, cea din Cehoslovacia, care în toamna anului 1966 urma să organizeze Congresul al IX-lea al Asociației, la Praga și Bratislava. În plus, Cehoslovacia a fost membru fondator al AICA în 1949, deci relațiile cu această organizație erau complexe. Cehoslovacia își putea permite, din această poziție, să inițieze extinderea Asociației către alte țări ale blocului estic. În iunie 1966, România, Bulgaria și URSS au fost invitate să participe în calitate de observatori la evenimentele AICA din Cehoslovacia, urmând a se studia posibilitatea înființării unor secții naționale în aceste țări. Invitația era semnată de președintele UAP din Cehoslovacia, de președintele AICA (Miroslav Míčko) și de secretarul secției cehoslovace a AICA (Jiří Kotalík, directorul Galeriei naționale).
România a trimis o delegație în Cehoslovacia (Ion Frunzetti, Dan Hăulică, Eugen Schileru), iar aderarea a avut loc în ședința din 28 septembrie 1966. Secția AICA România era condusă în acel moment de Mircea Popescu și avea în componență 10 membri: Ion Frunzetti, Radu Bogdan, Petru Comarnescu, Vasile Drăguț, Dan Grigorescu, Dan Hăulică, Anatol Mândrescu, George Oprescu, Eugen Schileru, Ion Vlasiu.
Componența biroului AICA arată că în 1966 statul român trimitea în structuri internaționale nu ideologi, ci cărturari, vorbitori de limbi străine, personalități enciclopedice. Seniorii se formaseră în perioada interbelică, aveau, deja, contacte în străinătate, pe care le activează în noul context. Petru Comarnescu, președinte AICA România din 1968, cu doctorat în estetică obținut în Statele Unite, era un personaj care se potrivea foarte bine în peisajul „dezghețului" ideologic: spirit cosmopolit, cu relații în Occident și, în plus, interesat de problema specificului național, fiind inițiatorul unei dezbateri pe această temă în perioada interbelică. Prezența lui George Oprescu în lista de membri AICA România a fost salutată cu entuziasm de Jacques Lassaigne în timpul evenimentului de la Praga.

HOW ROMANIA CAME TO JOIN AICA
Romania's decision to join the International Association of Art Critics (AICA) in 1966 was simply the continuation of a process that had begun in the mid-1950s, during a time of relative ideological relaxation. Having been a member of the United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization (UNESCO) since 27 July 1956, Romania began collaborating with various UNESCO-financed bodies, such as the International Association of Art (AIAP). Joining the AIAP, an international and transnational network, caused confusion among Romanian artists, who were used to working in a hierarchised structure, the Union of Visual Artists (UAP), which promoted a singular ideological narrative. The confusion did not last long, as the radicalisation of cultural policies following the popular uprising in Budapest in 1956, brought the Association's actions to a standstill. It was only in the early 1960s that the nationalist narrative enabled the national AIAP committee to restart, thereby reopening channels of communication with other UNESCO-backed NGOs, among them the International Association of Art Critics (AICA), which aimed to support art criticism on a global level.
Both sides wanted Romania to join AICA. The Association was formed in a postcolonial context and functioned as an integrating organism, looking to adapt its discourse to very diverse geographic and cultural areas. AICA congresses were organised not only in Europe, but also in Africa, South America, and Asia. The countries in the Communist Bloc also benefited from this transnational cultural policy, as joining the AICA was a meaningful step in the cultural dialogue between East and West during the Cold War. Integration was also desired by the Romanian state, which, in the sixties, changed its cultural policies to promoting an unprecedented degree of international exchange. What was needed in this process were dynamic, mobile, and adaptable cultural actors, and art critics fitted perfectly into this strategy.
In the countries in the Communist Bloc, AICA had established connections with the critics' departments of the artists' unions. That is also what happened in Romania, where the history of AICA, at least during the communist period, cannot be separated from that of the UAP. AICA Romania was not an autonomous, independent association; it had its main office in the Union's building at 155 Calea Victoriei, and the financing for trips abroad and various events was provided by the UAP and the Ministry of Culture (the CSCA, later CCES).
It is not surprising, therefore, that individual invitations to join AICA came through a different artists' union, that of Czechoslovakia, which, in the autumn of 1966, was scheduled to organise the Association's 9th Congress in Prague and Bratislava. Czechoslovakia had also been a founding member of AICA in 1949, so its relations with the organisation were complex and long-standing. From its special position, Czechoslovakia could afford to extend invitations to other countries in the Eastern Bloc to join the Association. In June 1966, Romania, Bulgaria, and the USSR were invited to take part in the AICA event in Czechoslovakia as observers, as the possibility of establishing national sections of the Association in these countries would now be considered. The invitation was signed by the president of the Czechoslovak artists' union, by the president of AICA Czechoslovakia (Miroslav Míčko), and by the secretary of the Czechoslovak section of the AICA (Jiří Kotalík, director of the Academy and subsequently director of the National Gallery from 1967 to 1990).
Romania sent a delegation to Czechoslovakia (Ion Frunzetti, Dan Hăulică, Eugen Schileru), and the decision to join AICA was made in a meeting on 28 September 1966. The Romanian AICA section was headed at the time by Mircea Popescu and comprised 10 members: Ion Frunzetti, Radu Bogdan, Petru Comarnescu, Vasile Drăguț, Dan Grigorescu, Dan Hăulică, Anatol Mândrescu, George Oprescu, Eugen Schileru, and Ion Vlasiu.
Looking at the members of the AICA office, one can see that in 1966 the Romanian state did not send ideologues to international bodies, but scholars, speakers of foreign languages, encyclopaedic personalities. The seniors had been educated during the interwar period and already had contacts abroad, which they made use of in this new context. Petru Comarnescu, the president of AICA Romania from 1968, who had completed a PhD in aesthetics in the United States, made a very appropriate representative in that period of ideological





***Secolul 20*, revistă de literatură universală editată de Uniunea Scriitorilor din R.S.R. Pe copertă - Victor Roman, „Cocor" (*Secolul 20*, nr. 11/1965) și Horia Damian, „Poarta" (Secolul 20, nr. 7/1967).**
20th Century [*Secolul 20*], universal literature magazine published by the Writers' Union of the R.S.R. On the cover - Victor Roman, "Crane" (*20th Century* [*Secolul 20*], no. 11/1965) and Horia Damian, "The Gate" (*20th Century* [*Secolul 20*], no. 7/1967).

Fotografie de la Galeria „Apollo” în *Arta*, nr.11/1969, p.5.
Exhibition opening view at Apollo Gallery published in *Arta* magazine of the Union of Fine Artists, Bucharest, no. 11/1969, p.5.

Profesorul Oprescu, directorul Institutului de Istoria Artei din București, era o personalitate ale cărei merite erau recunoscute pe plan internațional. Ion Frunzetti și Eugen Schileru erau, de asemenea, recunoscuți în mediile occidentale. La Praga, românii l-au reîntâlnit pe Ionel Jianu, care părăsise țara în 1961 pentru a se stabili la Paris. Jianu a rămas un promotor al culturii românești, scriind în mod constant despre artiștii români din diaspora sau din țară.
Alături de criticii formați în interbelic, în grupul recunoscut la Praga ca formând AICA România au apărut și voci tinere: Anatol Mândrescu (viitorul redactor șef al revistei *Arta* în locul lui Ion Vlasiu), Vasile Drăguț, Dan Grigorescu, Dan Hăulică. Ultimul era un bun cunoscător al culturii franceze și viitor redactor șef al revistei *Secolul 20,* revistă de literatură universală editată de Uniunea Scriitorilor, care în perioada comunistă a reprezentat cea mai liberă zonă din publicistica culturală. Dan Hăulică devenise cunoscut încă din 1963, criticând vechea gardă la Plenara UAP. În curând a devenit unul dintre artizanii schimbării de direcție estetică din câmpul artelor.
Tineri sau vârstnici, românii erau extrem de dornici să dezvolte cooperarea internațională în domeniul criticii de artă. Aderarea la AICA a fost ca o gură de aer proaspăt după momentul de închidere ideologică de la sfârșitul anilor 1950.

DEZVOLTAREA COOPERĂRII CU AICA INTERNAȚIONAL (1967-1976)
În primul deceniu de la înființare, AICA România a fost o secție extrem de dinamică. Criticii de artă au creat rapid conexiuni sau le-au reactivat pe cele deja existente. În 1966, la Praga, Eugen Schileru l-a cunoscut pe Giulio

‘thaw’. He had a cosmopolitan spirit, connections in the West, and was also interested in the question of national specificity, having initiated a debate around this topic in the interwar period. George Oprescu’s presence among the members of AICA Romania was enthusiastically commended by Jacques Lassaigne during the Congress in Prague. Professor Oprescu, the director of the Institute of Art History in Bucharest, was a personality whose merits were recognised internationally. Ion Frunzetti and Eugen Schileru were also recognised in the West. In Prague, the Romanians met Ionel Jianu, who had left Romania for Paris in 1961. Jianu remained a promoter of Romanian culture, constantly writing about Romanian artists working in the diaspora or in their home country. Together with the critics whose development dated back to the interwar period, the group that represented AICA Romania in Prague also included a number of young voices: Anatol Mândrescu (who later succeeded Ion Vlasiu, as editor-in-chief of *Arta*, the magazine published by the Union of Fine Artists), Vasile Drăguț, Dan Grigorescu, and Dan Hăulică. Hăulică knew French culture well and would become editor-in-chief of the journal *Secolul 20*, a magazine of world literature edited by the Writers’ Union, which, during the communist period, represented the most liberal space in cultural publishing. Dan Hăulică had been famous since 1963, when he had critiqued the old guard at the UAP’s plenary meeting. Afterwards he became one of the driving forces behind the change in aesthetic direction in art.
Young or old, these Romanians were very willing to develop international cooperation in the field of art criticism. Joining AICA was like a breath of fresh air after the ideological isolation of the late 1950s.

DEVELOPING THE COOPERATION WITH AICA INTERNATIONAL (1967-1976)
in the first decade after its inception, AICA Romania was an extremely dynamic section. Art critics quickly established connections or appealed to pre-existing ones. In 1966, in Prague, Eugen Schileru met Giulio Carlo Argan, who later sent him some of his publications. In autumn 1966, Schileru travelled to Germany at the invitation of Professor Walter Biemel, a friend from his student days; together they gave lectures on avant-garde movements. In 1967, he went to Paris at the invitation of Jacques Lassaigne, who also offered him a one-year grant from the Ministry of Cultural Affairs.
The co-operation with AICA International developed at different levels. The Association constantly sent materials about its activities to the national section in Romania. The files housed at Rennes (Archives de la critique d’art) and Bucharest (the UAP archive at the National Historical Central Archives) showcase the nature of these documents: letters between the leadership of AICA International and that of AICA Romania, presentation materials for the AICA General Assemblies and Congresses, rules, budgets, membership lists, etc. Admitting new members to the Association was a constant goal; there was never a *numerus clausus.* Becoming a member of the AICA was a natural process, depending on your personal achievements and on the dynamics of the art criticism department of the UAP. In 1971, AICA Romania had over 20 members – core members and affiliates. Together with the founding members we find Nicolae Argintescu-Amza, V.G. Paleolog, Barbu Brezianu, Anca Arghir, Eleonora

Carlo Argan, care i-a trimis ulterior cărțile sale. În toamna anului 1966, Schileru a călătorit în Germania, la invitația profesorului Walter Biemel, prieten din anii studenției; împreună au ținut conferințe despre mișcările de avangardă. În 1967 a ajuns la Paris, la invitația lui Jacques Lassaigne, care, în plus, i-a propus o bursă de un an

Dan Hăulică prezidând o întâlnire AICA la începutul anilor 1980.
Fondul Ionel Jianu, INHA-Collection Archives de la critique d'art.
Dan Hăulică chairing an AICA meeting in the early 1980s. Ionel Jianou Fonds, INHA-Collection Archives de la critique d’art, Rennes.

oferită de Ministère des Affaires Culturelles.
Cooperarea cu AICA Internațional s-a dezvoltat pe mai mult axe. Asociația a trimis în mod constant secției naționale materiale despre activitățile sale. Dosarele păstrate la Rennes (Archives de la critique d’art) și București (arhiva UAP de la Arhivele Naționale Istorice Centrale) dezvăluie natura acestor documente: corespondență între conducerea AICA Internațional și conducerea AICA România, materiale de prezentare a Adunărilor generale și Congreselor AICA, regulamente, bugete, liste de membri etc. A fost o preocupare constantă pentru primirea de noi membri în Asociație, nu a existat un *numerus clausus*, obținerea statutului de membru AICA a decurs firesc, depinzând de realizările personale și de dinamica Secției de critică a UAP. În 1971 AICA România avea peste 20 de membri – societari și aderenți. Alături de membrii fondatori, îi regăsim în liste pe Nicolae Argintescu-Amza, V.G. Paleolog, Barbu Brezianu, Anca Arghir, Eleonora Costescu, Remus Niculescu, Paul Petrescu, Octavian Barbosa, Olga Bușneag, Theodor Enescu, Amelia Pavel, Radu Varia.
Românii au fost prezenți la evenimentele AICA, Congrese și Adunări generale (Rimini și Urbino, 1967; Bordeaux, 1968; Copenhaga, 1969; Amsterdam, 1971; Paris, 1972; Zair, 1973; Zagreb, Ljubljana, Belgrad, Dubrovnik, 1974; Varșovia, 1975; Lisabona, 1976). În general, au încercat să își adapteze prezentările la temele propuse de organizatori. După cum rezultă din stenogramele congreselor, unele dintre aceste comunicări au atras atenția participanților, de exemplu în 1969, la Copenhaga, unde Petru Comarnescu a rostit o alocuțiune în cadrul secțiunii „Le lancement de l’artiste”, arătând modul în care statul român îi sprijinea pe artiști

Costescu, Remus Niculescu, Paul Petrescu, Octavian Barbosa, Olga Bușneag, Theodor Enescu, Amelia Pavel, and Radu Varia.
Romanians were present at AICA events, congresses, and General Assemblies (Rimini and Urbino, 1967; Bordeaux, 1968; Copenhagen, 1969; Amsterdam, 1971; Paris, 1972; Zaïre, 1973; Zagreb, Ljubljana, Belgrade, Dubrovnik, 1974; Warsaw, 1975; Lisbon, 1976). Generally, they tried to adapt their presentations to the themes suggested by the organisers. As we can see from the congress transcripts, some of their presentations were remarked by other participants, for instance in 1969 in Copenhagen, where Petru Comarnescu gave a paper during the section titled ‘Launching the Artist’, in which he talked about the various ways in which the Romanian state supported artists (commissions, acquisitions, studios, etc.). And, indeed, the previous year, the UAP had built 32 artists’ studios and had obtained its highest profits from selling artworks.
In the first decade after establishing the national section of AICA, there was an ample campaign of inviting international personalities to Romania. Contact was primarily established with Italians and French, for multiple reasons: there had already been collaborations with them, they came from countries where important exhibitions were being organised, and many were leftist intellectuals. Since 1966, when Romania joined AICA, Jacques Lassaigne, the president of AICA International, had been a guest of the CSCA and the UAP; he had visited artists’ studios and written articles published in the Romanian press. In 1967, as president of AICA, he opened the Constantin Brâncuși Colloquium. He was a guest of honour at the Stephan Luchian Colloquium (Bucharest, December 1968), and an official dinner was organised in his honour. In 1971 the publishing house Editura Meridiane published his monograph, *Luchian*.
A dinner was also organised in homage to Werner Schmalenbach, president of AICA West Germany and curator of the *Paul Klee* exhibition at the Republic’s Art Museum, in 1969. Giuseppe Marchiori, one of the vice-presidents of the Association, was invited to Romania in 1969. René Berger, the director of the Vaud Museum of Fine Arts, Lausanne, and president of AICA from 1969 to 1975, was invited to Romania in spring 1970. He visited museums, galleries, studios, the offices of the magazines *Secolul 20* and *Arta*, and the offices of Editura Meridiane, the Institute of Art History; he also had meetings at the UAP headquarters and the Ministry of Culture, was recorded by the Romanian Television at the Village Museum,and was written about in the press. Other visitors to Romania in 1970 were: Corrado Maltese, director of the Institute of Art History of the University of Genoa and member of the AICA presidium; Georges Charbonnier, a producer for the French Radio and Television Broadcasting (ORTF), who later supported Ruxandra Garofeanu as Romanian correspondent for the *Paris Biennale des Jeunes*, in 1973); Garibaldi Marussi, an Italian art critic and art historian; Georges Boudaille, the editor-in-chief of Les *Lettres françaises*, and artistic director (‘*délégué général*’) of the *Biennale des Jeunes*, and a vice-presdient of the Association. The connections with Georges Boudaille were important in promoting Romanian artists and critics through the Paris Biennale. Radu Varia and Dan Hăulică were invited to join the Biennale’s international juries and commissions. In 1971, Etienne Souriau, the scholar in aesthetics and Joseph Gantner, the Swiss art historian, had special visitors’

Congres A.I.C.A. Lisabona 1976, ședință prezidată de Dan Hăulică, vorbește Ionel Jianu. Fotografie de Duarte Delgado (Lisabona). Fondul Ionel Jianu, INHA-Collection Archives de la critique d'art.
AICA Congress, Lisbon, 1976. Chair: Dan Hăulică. Lecturer: Ionel Jianu. Photo by Duarte Delgado. Ionel Jianou Fonds, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes.

(comenzi, achiziții, ateliere). Iar adevărul este că în anul anterior, UAP finalizase construcția a 32 de ateliere pentru artiști și obținuse cele mai mari încasări din vânzarea operelor de artă.
În primul deceniul de la înființarea Secției naționale s-a dus o amplă campanie de curtare a unor personalități din Occident prin invitarea acestora în România. Contactele au fost stabilite în mod preferențial cu italienii și cu francezii, pe mai multe considerente: existau colaborări anterioare, veneau din țările în care se organizau expoziții importante, mulți erau intelectuali de stânga. Încă din 1966, anul aderării, Jacques Lassaigne, președintele AICA Internațional, a fost oaspetele CSCA și UAP, a vizitat ateliere unor artiști și a scris articole publicate în presa din România. În 1967 a deschis, în calitate de președinte, Colocviul „Constantin Brâncuși". A fost oaspete de onoare al Colocviului „Luchian" (București, decembrie 1968), iar în cinstea sa a fost organizat un dineu oficial. În 1971 Editura Meridiane i-a publicat monografia *Luchian*. Un dineu omagial a fost oferit și lui Werner Schmalenbach, președintele AICA RFG, curatorul expoziției *Paul Klee*, deschisă în 1969 la Muzeul de Artă al Republicii. Giuseppe Marchiori, vicepreședinte al Asociației, a fost invitat în România în 1969. René Berger, directorul muzeului cantonal din Lausanne, director AICA din 1969, a fost invitat în România în primăvara anului 1970. A vizitat muzee, galerii, ateliere, redacția *Secolul XX*, redacția *Arta*, redacția Editurii Meridiane, Institutul de Istoria Artei, a avut întâlniri la sediul UAP și la Minister, a filmat pentru Televiziunea Română la Muzeul Satului, a avut vizibilitate în presa scrisă. Au mai vizitat România în 1970: Corrado Maltese, directorul Institutului de Istoria artei al Universității din Genova, membru în prezidiul

programmes arranged for them in Romania.
The themes discussed at AICA's congresses were introduced to Romanians through articles in the press, radio or television interviews, and lectures delivered by some of the participants. Following the events organised by AICA in 1968 and 1969, Petru Comarnescu presented the following lectures at the Sala Dalles: 'A Visit to the Caves of Lascaux (on the occasion of AICA's 20th General Assembly)', 'Art, People, and Nature in the Scandinavian Countries', 'Copenhagen-Stockholm-Oslo. Impressions from the AICA Congress'. The themes discussed at AICA's congresses presented opportunities for national cultural events. 'Art and the City', a topic discussed in Oslo in 1969, led to the publication of articles in the Romanian press, as well as a symposium and, much later, in 1974, an exhibition at the Galeria Nouă, in Bucharest.
Among the most important events organised by the Romanian section of AICA between 1968 and 1970 were a 'Guillaume Apollinaire' symposium, paying tribute to those who had passed away in 1968 (Herbert Read, Siegfried Giedion, Eugen Schileru, Will Grohmann); 'Rafaello Sanzio: 450 Years Since his Death'; 'Henri Matisse: 100 Years since his Birth'; 'Romanian Contributions to Aesthetics'; symposia dedicated to Matila Ghyka, Pius Servien, G.M. Cantacuzino, and the *Simetria* movement; and a round table discussion on 'Bauhaus Aesthetics'; and commemorations of Walter Gropius and Pierre Francastel.
Romania never organised an AICA Congress or a General Assembly, but there were two moments that, through the number and quality of the participants, the related events, and the publications that came out of them, could undoubtedly be qualified as major events of AICA International:

AICA; Georges Charbonnier, producător la Radio-televiziunea franceză (a sprijinit-o, ulterior, pe Ruxandra Garofeanu, corespondent pentru România la Bienala de tineret de la Paris din 1973); Garibaldi Marussi, istoric si critic de artă italian; Georges Boudaille, redactor şef la *Lettres française* sşi delegat oficial pentru Bienala Tineretului de la Paris, vicepreședinte al Asociației. Relația cu Georges Boudaille a jucat un rol important în promovarea unor artiști și critici români prin intermediul Bienalei de la Paris. Radu Varia și Dan Hăulică au fost contactați pentru a face parte din juriile și comisiile internaționale ale Bienalei. În 1971 au avut program special de vizită în România esteticianul Etienne Souriau și istoricul de artă elvețian Joseph Gantner.
Temele discutate în cadrul congreselor AICA erau aduse în țară prin intermediul articolelor publicate în presă, a interviurilor la radio și televiziune sau prin conferințe ale participanților. În urma evenimentelor AICA din 1968 și 1969, Petru Comarnescu a prezentat la Sala Dalles comunicările „O vizită la grotele de la Lascaux (cu prilejul celei de-a XX-a adunări generale AICA)", „Arta, oamenii și natura în țările scandinave", „Copenhaga-Stockholm-Oslo. Impresii de la Congresul AICA". Temele congreselor AICA au fost prilej pentru evenimente culturale la nivel național. „Arta și orașul", temă dezbătută la Oslo, în 1969, a prilejuit publicarea de articole în presa vremii, un simpozion și, mult mai târziu, în 1974, o expoziție la Galeria Nouă din București.
Printre cele mai importante evenimente organizate de Secția română a AICA în perioada 1968-1970 s-au numărat: simpozionul „Guillaume Apollinaire", simpozionul în onoarea celor dispăruți în 1968 (Herbert Read, Sigfried Giedion, Eugen Schileru, Will Grohmann), „Raffaello Sanzio, 450 de ani de la moarte", „Henri Matisse, 100 de ani de la naștere", „Contribuții românești în estetică", simpozioane dedicate lui Matila Ghyka, Pius Servien, G.M. Cantacuzino si curentului de la *Simetria*, masa rotundă „Estetica Bauhaus", comemorările Walter Gropius și Pierre Francastel.
România nu a organizat un Congres sau o Adunare generală AICA, dar au existat două momente care prin numărul și calitatea participanților, prin evenimentele conexe și prin publicațiile pe care le-au prilejuit, se pot înscrie, fără dar și poate, în categoria marilor evenimente AICA Internațional.
Colocviul Internațional „Constantin Brâncuși" a fost organizat la București, sub egida AICA, în perioada 12-20 octombrie 1967, la 10 ani de la dispariția artistului. Maestrul de ceremonii al acestui eveniment a fost Dan Hăulică, iar momentul a confirmat, o dată în plus, calitatea lui de voce reprezentativă pentru noua generație de critici de artă, de teoretician implicat și de actor influent în câmpul artei. La eveniment au participat critici de artă din conducerea AICA și exegeți de seamă ai artistului, în total peste 25 de personalități din Europa și America: Jacques Lassaigne (în acel moment președinte AICA), Giulio Carlo Argan (fostul președinte al AICA și actualul președinte de onoare), Palma Bucarelli (directoarea Muzeului de Artă modernă din Roma, vicepreședinte AICA), Carola Giedion Welcker, Giuseppe Marchiori, Juliusz Starzynski, Werner Hofmann, Eduard Trier, René de Solier, Sidney Geist, Tony Spiteris etc. Privind retrospectiv, pe Brâncuși îl regăsim în toate perioadele de deschidere ideologică din perioada comunistă. Brâncuși devenise în anii 1960 un brand de țară. În momentul în care Occidentul a înaintat oferte culturale pentru România, Brâncuși s-a

1. The Constantin Brâncuși International Colloquium which was organised in Bucharest under the aegis of the AICA between 12 and 20 October 1967, ten years after the artist's passing. Dan Hăulică was the master of ceremonies for the event, and the moment showcased once again his abilities as a representative voice for the new generation of art critics, as an involved theorist, and an influential actor in the field of art. Over twenty-five European and American personalities took part in the event – art critics from the AICA leadership and leading exegetes of the artist: Jacques Lassaigne (at the time, president of AICA), Giulio Carlo Argan (former president of AICA and president of honour at the time), Palma Bucarelli (director of the Museum of Modern Art in Rome and a vice-president of AICA), Carola Giedion-Welcker, Giuseppe Marchiori, Juliusz Starzyński, Werner Hofmann, Eduard Trier, René de Solier, Sidney Geist, Tony Spiteris, etc. Retrospectively, Brâncuși can be found during all periods of ideological openness under communism. In the 1960s, Brâncuși was a country brand. At a time when

Deschiderea Colocviului Internațional Constantin Brâncuși, București, 12 octombrie 1967.
Opening of the Constantin Brâncuși International Colloquium, Bucharest, October 12, 1967.

the West was showing cultural interest in Romania, Brâncuși proved to be marketable, becoming the most heavily promoted 'product' of the time, to which AICA also contributed. A Brâncuși archive and study groups were established, exhibitions were opened, and there were some who would have liked the colloquium to be repeated every three years under the aegis of AICA. Petru Comarnescu and Ionel Jianu received the Association's Gold Medal in Rimini in 1967 for promoting Brâncuși's oeuvre. In 1976, Constantin Brâncuși's work was recognised as UNESCO world heritage.
2. The second important event of those years was the International Congress of Aesthetics, organised in Bucharest between 28 August and 2 September 1972. Among the organisers were the critics Ion Frunzetti, Dan Hăulică, Anatol Mândrescu, and Amelia Pavel. The president of the international committee was Etienne

dovedit vandabil și a devenit cel mai promovat „produs" al acelor ani, inclusiv prin acțiuni desfășurate sub egida AICA. S-au înființat o arhivă Brâncuși, cercuri de studii, s-au deschis expoziții, se dorea permanentizarea Colocviului la un interval de 3 ani, tot sub egida AICA. Petru Comarnescu și Ionel Jianu au primit la Rimini, în 1967, Medalia de aur a Asociației pentru promovarea operei lui Brâncuși. În 1976 opera lui Constantin Brâncuși a intrat în patrimoniul UNESCO.
Al doilea eveniment marcant al acestor ani a fost Congresul Internațional de Estetică, organizat la București în perioada 28 august-2 septembrie 1972. Din rândul organizatorilor nu au lipsit criticii Ion Frunzetti, Dan Hăulică, Anatol Mândrescu, Amelia Pavel. Președintele Comitetului internațional a fost Etienne Souriau, iar tema Congresului de la București a fost „Estetică și artă în situația actuală a omului". Congresul a fost un bun indicator pentru starea esteticii, filosofiei și istoriei artei. În a doua jumătate a anilor 1960, în tandem cu modificarea producției artistice, s-au transformat și categoriile gândirii critice. După ce ideologia internaționalismului proletar a slăbit, criticii nu au mai fost obligați să promoveze un singur tip de

Lucrările Colocviului Internațional Constantin Brâncuși, București, Editura Meridiane, 1968
The proceedings of the Constantin Brâncuși International Colloquium, Bucharest, Meridiane Publishing House, 1968

Souriau, and the theme of the Bucharest Congress was 'Aesthetics and Art in the Current Situation of Humanity'. The Congress was a good gauge of the state of aesthetics, philosophy, and art history. In the second half of the 1960s, in tandem with the changes in artistic production, there was also a shift in the categories of critical thought. After the ideology of proletarian internationalism waned, critics were no longer forced to promote just one kind of art. Artistic production diversified a lot, and a new conceptual vocabulary was needed. Critics played a fundamental role in re-evaluating the concepts of socialist realism/humanism, and in promoting new methods for analysing artworks.

POINTS IN THE PROGRAMME OF AICA INTERNATIONAL THAT CORRESPONDED TO SIMILAR ACTIONS DEVELOPED INDEPENDENTLY IN ROMANIA
Developing a system for archiving contemporary art had been one of AICA's objectives from the very beginning, and UNESCO funded the Association to organise a number of such projects. The appearance of art archives and documentation centres in Romania was a process independent of the actions of AICA International, being determined rather by the evolution of certain institutions such as the UAP and the Institute of Art History, which developed documentation departments of their own. Between 1958 and 1967, Amelia Pavel organised a documentary archive about modern Romanian art. At the Constantin Brâncuși Colloquium of 1967, a proposal was presented for organising a national Brâncuși archive, and by 1970 a Brâncuși documentation centre had been opened. According to a document from 1975, Theodor Enescu was the member of AICA Romania who had a special responsibility for documentation centres.
In 1968, at the Union's meetings and in the press, people discussed ways of exhibiting artworks in ways that were different from the official exhibition methodology. Exhibition spaces were to be examined and some were to be dedicated to artists considered experimental. What was also discussed was the need to have galleries with a more commercial focus, in addition to a new museum of contemporary art There was even an idea for forming artists' groups based on affinities, which could then be offered a gallery with the support of an art critic in the press, in the hope of selling work in Romania and abroad. In the following years, there were, in Bucharest, a number of galleries which made the transition from the *salon*-type exhibition model to one with a critical programme and discourse: Apollo, Amfora, Orizont, Galeria Nouă... That is why, perhaps, it came as no surprise when, on 21 July 1969, the Vaud Museum of Fine Arts in Lausanne, whose director was the later president of AICA, René Berger, sent Brăduț Covaliu, the president of the Union of Fine Artists, an invitation to take part in the third International Salon of pilot galleries, organised at the museum in Lausanne.
The AICA regulations of 1966 mentioned establishing a prize for criticism on a national level. In Romania, the Union had already established such a prize, which was awarded to those who had introduced the discourse of Romanian art criticism to AICA: Eugen Schileru (1964), Ion Frunzetti and Petru Comarnescu (1965), Dan Hăulică (1966), Vasile Drăguț (1967), Dan Grigorescu (1968), Paul Petrescu (1969), Radu Bogdan (1970), Anatol Mândrescu (1971), Nicolae Argintescu-Amza (1972), Theodor Enescu (1973). In 1974 Dan Hăulică received the grand prize of the UAP, usually awarded to artists.

artă. Producția artistică s-a diversificat foarte mult și a fost nevoie de un alt vocabular conceptual. Criticii au jucat un rol fundamental în reevaluarea conceptelor de realism/umanism socialist și în promovarea unor metode noi de analiză a operelor de artă.

PUNCTE DIN PROGRAMUL AICA INTERNAȚIONAL CARE AU AVUT CORESPONDENT ÎN ACȚIUNI SIMILARE, DEZVOLTATE INDEPENDENT ÎN ROMÂNIA
Dezvoltarea unui sistem de arhivare a artei contemporane s-a numărat încă de la început printre obiectivele AICA, UNESCO finanțând câteva asemenea proiecte ale Asociației. Apariția arhivelor de artă și a centrelor documentare în România a fost un proces independent de acțiunile AICA Internațional, determinat, mai degrabă, de evoluția unor instituții precum Uniunea Artiștilor Plastici sau Institutul de Istoria artei, care au dezvoltat secții documentare.
În perioada 1958-1967 Amelia Pavel s-a ocupat de organizarea unei arhive documentare despre artă românească modernă. La Colocviul „Constantin Brâncuși" din 1967 s-a propus organizarea unei arhive naționale Brâncuși, iar până în 1970 s-a deschis un centru documentar Brâncuși. Conform unui document din 1975, Theodor Enescu ar fi fost responsabilul AICA România pentru centrele documentare.
În 1968, în ședințele Uniunii și în presă a început să se discute despre modalități de expunere a lucrărilor de artă, altele decât cele din tipologia expozițională oficială. Se lua în calcul o profilare a sălilor de expoziție, unele fiind destinate artiștilor considerați experimentali. S-a discutat, de asemenea, despre necesitatea existenței unor galerii cu o activitate mai pronunțat comercială și a înființării unui muzeu de artă contemporană. A apărut chiar ideea formării unor grupuri de artiști după afinități, având la dispoziție o galerie susținută în presă de un critic de artă, cu posibilitatea de a vinde în țară și în străinătate. În următorii ani, în București au funcționat câteva galerii care au făcut trecerea de la sistemul expozițional de tip salon la expoziția cu program și discurs critic: Apollo, Amfora, Orizont, Galeria Nouă... De aceea, probabil, nu a surprins pe nimeni când, în 21 iulie 1969, Muzeul Cantonal al artelor frumoase din Lausanne, al cărui director era viitorul președinte AICA, René Berger, i-a trimis lui Brăduț Covaliu, președintele UAP, invitația de a participa la al III-lea Salon Internațional al galeriilor pilot, organizat de muzeul din Lausanne.
Regulamentul AICA din 1966 prevedea instituirea unui premiu al criticii la nivel național. În România, Uniunea înființase, deja, un asemenea premiu, iar acesta a fost acordat celor care au dus în AICA discursul criticii de artă din România: Eugen Schileru (1964), Ion Frunzetti și Petru Comarnescu (1965), Dan Hăulică (1966), Vasile Drăguț (1967), Dan Grigorescu (1968), Paul Petrescu (1969), Radu Bogdan (1970), Anatol Mândrescu (1971), Nicolae Argintescu-Amza (1972), Theodor Enescu (1973). În 1974 Dan Hăulică a primit marele premiu al UAP, acordat, de obicei, unui artist. La fel ca AICA Internațional, AICA România și-a onorat seniorii și i-a omagiat pe cei dispăruți. Schileru, Oprescu, Comarnescu au fost amintiți la Rimini, Copenhaga, Amsterdam.

EFECTE CONEXE ADERĂRII LA AICA
Criticii de artă au fost principalii artizani ai modificării producției artistice în perioada de liberalizare ideologică din deceniul șapte. Inițial au fost implicați într-un amplu proces de recuperare a artei moderne prin conferințe,

COMITETUL DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ
UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI
EXPOZIȚII DE ARTĂ PLASTICĂ ȘI ARTĂ POPULARĂ
BUCUREȘTI, OCTOMBRIE 1967

MUZEUL DE ARTĂ AL REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
13-31 octombrie — Str. Știrbey Vodă nr. 1
- EXPOZIȚIA "CONSTANTIN BRÂNCUȘI"
- EXPOZIȚIA DE PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ CONTEMPORANĂ

SALA DALLES
3-24 octombrie — Bd. Nicolae Bălcescu nr. 18
Sala I
- EXPOZIȚIA DE PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ
ION PACEA, SULTANA MAITEC, SILVIA RADU GORDUZ
Sala II
- EXPOZIȚIA DE SCULPTURĂ
ILIESCU CĂLINEȘTI, SĂBIESCU SPIRU, VALER CHENDE, IACOBI PETER
Sala III
- EXPOZIȚIA DE GRAFICĂ ȘI PICTURĂ
AUREL COJAN, GETA BRĂTESCU, BENEDICT GĂNESCU
Sala IV
- EXPOZIȚIA DE PICTURĂ
ION BIȚAN

SĂLILE DE EXPOZIȚII ALE ATENEULUI ROMÂN
10-25 octombrie — Str. Franklin nr. 1-3
- EXPOZIȚIA DE PICTURĂ
LUCIA DEM. BĂLĂCESCU, BOGDAN CATUL, MICHAELA ELEUTHERIADE, EUGEN GÎSCĂ, GHEORGHE IONESCU, ION MUSCELEANU, MARGARETA STERIAN

MUZEUL SATULUI
11-31 octombrie — Sos. Kiseleff nr. 28
- EXPOZIȚIA DE SCOARȚE ROMÂNEȘTI

CASA SCÎNTEII (sala de marmură)
1-31 octombrie — Piața Scînteii nr. 1
- EXPOZIȚIA BIENALĂ DE ARTĂ POPULARĂ

SALA ONEȘTI
Str. Onești nr. 1
- EXPOZIȚIA DE SCULPTURĂ
1-15 octombrie
MILIȚA PĂTRAȘCU (retrospectivă)
- EXPOZIȚIA DE PICTURĂ
19 octombrie — 8 noiembrie
MIMI ȘARAGA-MAXY

SALA MAGHERU
1-21 octombrie — Bd. I. Magheru nr. 20
- EXPOZIȚIA DE PICTURĂ
VINCENȚIU GRIGORESCU

SALA VICTORIEI
3-26 octombrie — Calea Victoriei nr. 132
- EXPOZIȚIA DE GRAFICĂ
OCTAV GRIGORESCU

SALA KALINDERU
10-31 octombrie — Str. Dr. Sion nr. 3
- EXPOZIȚIA DE PICTURĂ
D. BĂNULESCU, ADRIAN BENEA, HORIA BERNEA, FL. CIUBOTARU, S. GABREA, MARIN GHERASIM, CAROLINA IACOB, H. MAVRODIN, PAULA RIBARIU, I. STENDHL

Întreprinderea Poligrafică „ARTA GRAFICĂ"

Lista expozițiilor organizate în cadrul Colocviului Internațional Constantin Brâncuși, București, octombrie 1967.
The list of exhibitions organized during the Constantin Brâncuși International Colloquium, Bucharest, October 1967.

Like AICA International, AICA Romania honoured its seniors and paid tribute to those who had passed away. Thus, Schileru, Oprescu, and Comarnescu were commemorated in Rimini, Copenhagen, and Amsterdam.

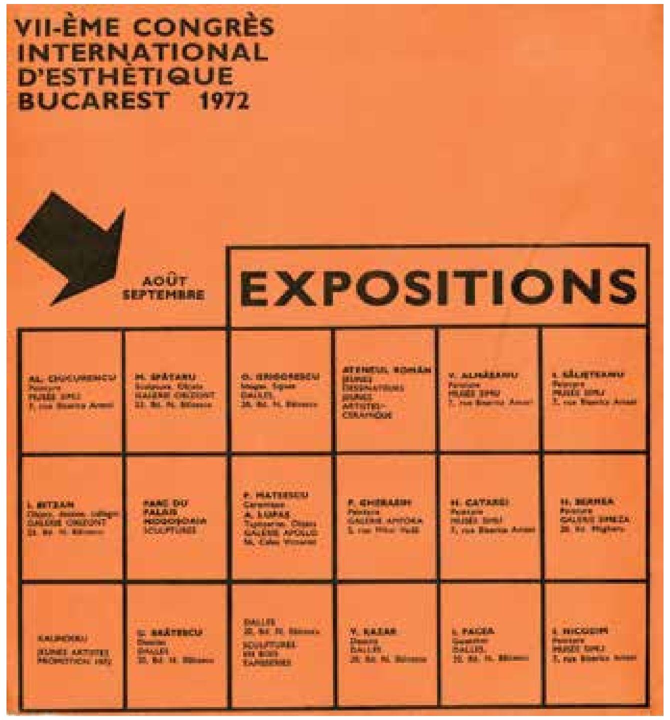
SOME OF THE BENEFITS LINKED TO JOINING AICA
Art critics were the main architects of a change in artistic production that took place in the period of ideological liberalisation in the 1960s. Initially, they were involved in a broad process of recovering modern art through conferences, articles in the press, and courses they taught in art schools. The results of incorporating cultural references such as these into the education system quickly made themselves felt. Critics also contributed to the diversification of artistic production through the selections they made as members of national juries, as curators of large exhibitions abroad, and as mediators with Western gallery owners and theorists. Responding to certain expectations, they sent the more experimental artworks to international exhibitions, where the art was more attuned to international tendencies. They succeeded in gathering artists around a certain discourse and introducing them into the international circuit, thereby contributing to the development of

articole în presă, cursuri predate în școlile de artă. Urmările unei educații artistice din care nu lipseau aceste referințe culturale nu au întârziat să apară. Criticii au contribuit la diversificarea producției artistice și prin selecțiile pe care le-au făcut ca membri ai juriilor naționale, în calitate de comisari ai unor mari expoziții peste hotare, în calitate de mediatori cu galeriști și teoreticieni din Occident. Răspunzând unor așteptări, au trimis la expoziții internaționale un anumit tip de artă, mai experimentală, mai racordată la tendințele internaționale. Astfel, au reușit să îi coaguleze pe artiști în jurul unui discurs și să îi introducă în circuitul internațional, contribuind la dezvoltarea comerțului cu artă. Artiștii care au reușit să se impună pe piața de artă din Occident au fost artiști care au ajuns la marile concursuri internaționale, care au avut ocazia să fie văzuți, recunoscuți, care au fost ajutați să își construiască un capital simbolic și de piață.
Apartenența la AICA a însemnat, de fapt, intrarea într-o rețea mult mai complexă, pentru că omologii din AICA ocupau poziții într-un câmp cultural mult mai extins – erau directori de Bienale, directori de muzee, critici influenți. AICA a fost un bun prilej pentru criticii români de a-și crea relații în sistemul Bienalei de la Veneția (prin Palma Bucarelli, Giulio Carlo Argan, Giuseppe Marchiori) și al Bienalei de la Paris (prin Georges Boudaille). Toate evenimentele importante organizate în România sub egida Asociației au fost însoțite de mari expoziții. Acei artiști au beneficiat ulterior de sprijin și vizibilitate în Occident, în special în Italia. Marchiori, de exemplu, vicepreședinte AICA, bun prieten cu Ion Frunzetti și Olga Bușneag, i-a cumpărat și i-a promovat pe artiștii români. Invitații Uniunii prin intermediul Secției de critică au ajuns în atelierele anumitor artiști, care au reușit, astfel, să expună în Occident.
Aderarea la AICA Internațional, inițiativă CSCA și UAP, a reprezentat o modalitate prin care statul comunist român și-a construit vizibilitate în momentul de liberalizare politică. Statutul și activitățile AICA s-au potrivit cu schimbările politice care aveau loc în acea vreme în România. Se dorea colaborare internațională în domeniul artei, asigurarea de contacte, legături, apropiere culturală, ridicarea nivelului profesional al criticii de artă. AICA România a fost în acei ani una dintre cele mai active secții ale Asociației. Nu întâmplător, membrii ei au fost cooptați în administrația AICA Internațional. În 1969, la Copenhaga, Ion Frunzetti a fost primul român prezent în Consiliul de administrație. Lui i s-a alăturat, începând din 1971, Dan Hăulică, președinte AICA România după dispariția lui Petru Comarnescu în 1970. Îi regăsim în listele Consiliului de administrație în 1971 la Amsterdam și în 1974, cu ocazia Congresului organizat în Iugoslavia. Hăulică a evoluat în structură, fiind ales, în 1975, vicepreședinte al AICA Internațional.
Criticii au fost, în acei ani, cel mai mobil segment al Uniunii. În vastul câmp cultural în care s-au mișcat, se poate spune că AICA a reprezentat culoarul cel mai generos. Datorită Asociației, criticii au dobândit capital simbolic independent de statul român, iar asta le-a sporit agentivitatea în condiții de totalitarism. Deși nu erau independenți de politicile statului comunist, criticii de artă au reușit să ducă în AICA ceva mai mult decât sistemul centralizat și planificat din care veneau. Schimburile de material documentar, participarea la congresele internaționale, corespondența și vizitele reciproce au permis legitimarea supranațională și acumularea de capital simbolic independent de puterea

the art market. The artists who managed to establish themselves on the Western art market were those who reached large international competitions, who had the chance to be seen and recognised, and this helped them to build a symbolic and market capital for themselves.
Belonging to AICA meant entering into a much more complex network, as their equivalents in AICA had positions in a much broader cultural field of influential biennale directors, museum directors, and critics.
AICA afforded Romanian critics a great opportunity for making connections within the system of the Venice Biennale (through Palma Bucarelli, Giulio Carlo Argan, and Giuseppe Marchiori) and the Paris Biennale (through Georges Boudaille). All the important events organised in Romania under the Association's umbrella were accompanied by large exhibitions. The artists involved later enjoyed support and visibility in the West, especially in Italy. For example, Marchiori, one of AICA's vice-presidents and a good friend of Ion Frunzetti and Olga Bușneag, bought works by, and promoted, Romanian artists. The Union's guests, at the invitation of the department of art criticism, were encouraged to visit selective artists' studios, and this created opportunities for them to exhibit in the West.
The CSCA and UAP's decision to join AICA International was a way for the Romanian communist state to garner visibility at a time of political liberalisation. The status and activities of AICA fitted in with the political changes happening at the time in Romania. What was wanted was international artistic collaboration, establishing contacts and connections, cultural ties, and raising the bar for professional art criticism. During those years, AICA Romania was one of the Association's most active sections. It therefore comes as no surprise that its members should then have been co-opted into the administration of AICA International. In 1969, in Copenhagen, Ion Frunzetti was the first Romanian to become a member of the administrative council. He was joined in 1971 by Dan Hăulică, president of AICA Romania after Petru Comarnescu's death in 1970. We find these two on the lists of the administrative council of 1971 in Amsterdam and at the Congress in Yugoslavia, in 1974. Hăulică advanced within the structure to being elected a vice-president of AICA International in 1975.
Critics were, at the time, the most mobile segment of the Union. Across the vast cultural field in which they moved, one could argue that AICA was the most generous, in terms of opportunities. Thanks to the Association, critics gained symbolic capital independently of the Romanian state, and that increased their agency under totalitarian conditions. Even though they were not independent from communist state politics, art critics successfully brought to AICA more than the planned, centralised system from which they came. Exchanges of documentary materials, participation in international congresses, exchanges of correspondence and visits allowed for a degree of transnational legitimation and an accumulation of symbolic capital independently of the political leadership. This gave critics a certain autonomy from the system, and allowed for their personal development, for creative initiatives. They became much harder to control. It is no surprise that the government found this freedom of movement troubling after the closure which followed on the July Theses of 1971.

politică. Acest fapt le-a creat o anumită autonomie față de sistem, a permis dezvoltarea personală, inițiativele creatoare. Au devenit mult mai dificil de controlat. Nu întâmplător această libertate de mișcare a început să deranjeze în momentul de închidere care a urmat Tezelor din iulie 1971.

AICA ROMÂNIA ÎN PERIOADA DE ÎNCHIDERE IDEOLOGICĂ
Începând din 1975, călătoriile în străinătate pentru evenimentele AICA nu mai sunt prevăzute în planul de activități al Uniunii. Deplasările depind financiar de Ministerul Culturii (CCES) și încă mai sunt posibile pentru Congresele AICA de la Kassel – Köln - Berlin, 1977 și Zürich – Lugano – Geneva, 1978. Ion Frunzetti și Dan Hăulică sunt, în continuare, membri ai Consiliului de administrație al AICA.
După 1978 nu au mai existat bani nici pentru deplasări în străinătate, nici pentru organizarea de evenimente la nivel național. În anii 1980 secția AICA România pare să-și fi înghețat activitatea. Unul dintre puținele evenimente organizate în această perioadă a fost colocviul „Arta contemporană din Europa de Sud-Est și originile sale" (București, decembrie 1982), o colaborare între Asociația de studii sud-est europene, AICA și UNESCO.
Interesant este că în acest context de închidere politică și culturală, Dan Hăulică și-a menținut, ba chiar și-a consolidat poziția în AICA Internațional. În cazul său, Asociația a avut un impact extraordinar asupra carierei și a fost un element al puterii personale. Hăulică a fost ales președinte AICA Internațional la Dublin, cu ocazia Adunării generale din toamna anului 1980. A fost singurul critic de artă din România pentru care capitalul simbolic și plaja de mișcare au decurs în anii 1980 din apartenența la această rețea internațională și nu doar din apartenența la instituțiile culturale ale statului român. Dan Hăulică a rămas redactor șef al revistei *Secolul 20*, publicație care în 1987 a obținut Premiul pentru cea mai bună revistă de literatură și artă din lume, decernat cu ocazia unei aniversări a Centrului Pompidou.
Ca președinte al AICA Internațional în perioada 1981-1984, Dan Hăulică a prezidat câteva Congrese și Adunări generale ale Asociației. „Critica de artă în era noilor media" a fost tema Congresului AICA organizat în 1982 la Sophia-Antipolis, Antibes, Franța, eveniment marcat de prezența profesioniștilor din lumea televiziunii și cinematografiei, care a presupus cooperări cu alte organisme internaționale, precum CAMERA (ConseilAudiovisuel Mondial pourl'Edition et la Recherche sur l'Art) și CICT (Conseil International du Cinéma et la Télévision de l'UNESCO). Dan Hăulică a fost ales președinte al CAMERA în 1986.
În timpul președinției lui Dan Hăulică, AICA s-a implicat mai mult în realizarea programului UNESCO, încercând să se adapteze scopurilor acestui organism – extindere geografică, educație artistică. La recomandarea UNESCO, tema Adunării generale și a Congresului AICA desfășurate în 1983 în Finlanda, la Helsinki și Tampere, a fost „Arta în căutarea unei noi ordini mondiale. Informația despre artă: punte sau barieră între culturi. Dialectica relațiilor culturale Nord-Sud". Răspunzând nevoii UNESCO de a aduce împreună mai multe regiuni geo-culturale, dar și de a păstra particularismele locale, următoarele evenimente AICA s-au desfășurat la Caracas, Venezuela („Identitatea



Lista expozițiilor organizate în cadrul Congresului Internațional de Estetică, organizat la București în perioada 28 august – 2 septembrie 1972.
The list of exhibitions organized during the International Congress of Aesthetics, organized in Bucharest between August 28 and September 2, 1972.

AICA ROMANIA DURING THE PERIOD OF IDEOLOGICAL CLOSURE
From 1975 onwards, trips abroad for AICA events were no longer allowed for by the UAP. Trips now depended on financing by the Ministry of Culture (CCES), though funding could still be found for attending the AICA congresses in Kassel – Cologne – Berlin, in 1977, and Zürich – Lugano – Geneva, in 1978, when Ion Frunzetti and Dan Hăulică still belonged to the administrative council of AICA.
After 1978 there was no money left for trips abroad or for organising events on a national scale. In 1980, AICA Romania seems to have halted its activity. One of the few events organised in this period was the colloquium, 'Contemporary Art in South-Eastern Europe and its Origins' (Bucharest, December 1982), as a collaboration between the Association for East-European Studies, AICA, and UNESCO.
Interestingly, in this context of political and cultural closure, Dan Hăulică maintained, and even consolidated, his position within AICA International. In his case, the Association had a huge impact on his career and was an element of his power. Hăulică was elected president of AICA International in Dublin at the General Assembly, in autumn 1980. He was the only art critic in Romania for whom the symbolic capital and freedom of movement stemmed from this international network, and not just from the cultural institutions of the Romanian state. Dan Hăulică remained editor-in-chief of the magazine *Secolul 20*, a publication that received, in 1987, the Prize for Best Literature and Art Magazine in the World, offered at the tenth anniversary celebrations of the Centre Georges Pompidou, in Paris.
As president of AICA International between 1981 and 1984, Dan Hăulică presided over a few congresses and

Anunțul unei expoziții organizate în 1972 la Galeria Amfora din București.
The announcement of an exhibition organized in 1972 at the Amfora Gallery in Bucharest.

artistică a unui continent", 1983) și Delfi, Grecia („Hellada și arta contemporană", 1984). Hăulică a intuit faptul că putea să folosească aparatul UNESCO, modalitățile lui de difuzare, atunci când a readus în discuție proiectele de documentare a artei și nevoia de realizare a unui fișier central cu diapozitive despre arta contemporană (1960-1980), luând în calcul chiar o colaborare cu Asociația Internațională a Artiștilor Plastici. Dan Hăulică a folosit patronajul UNESCO pentru a realiza alte două importante proiecte: colocviul internațional „Omagiu lui Picasso", organizat la Paris în octombrie 1981, cu ocazia centenarului Picasso și colocviul „Rencontres Internationales sur la situation de l'art dans la société contemporaine", desfășurat la Lisabona, cu sprijinul Fundației Calouste Gulbenkian, în 1983.

AICA România în perioada postcomunistă
Asociația a înregistrat un declin și în anii 1990, dar din cu totul alte motive decât cele din perioada comunistă. AICA nu se autonomizase de UAP, iar Uniunea însăși a trecut în acei ani printr-o perioadă dificilă. Dacă în 1960-1970 AICA a reprezentat un culoar privilegiat de afirmare a libertății, de acumulare a capitalului simbolic și de menținere a comunicării culturale cu lumea, după 1989 aceste culoare s-au multiplicat, iar criticii au avut o libertate de mișcare de care nu se bucuraseră înainte. Miza aderării la AICA nu a mai fost aceeași, iar Asociația nu a încercat să obțină fonduri independent de UAP și de Minister pentru a rămâne activă, deși contextul internațional era favorabil pentru păstrarea legăturilor culturale cu țările din fostul bloc comunist.
După încetarea mandatului de președinte AICA, în 1984, cariera lui Dan Hăulică a continuat să se dezvolte: comisar al României la Bienala de la Veneția în anii 1990, ambasador și delegat permanent al României la UNESCO (1990-2001), vicepreședinte al Consiliului Executiv UNESCO (1992-1995), responsabil pentru activitatea Organizațiilor Non-Guvernamentale din partea Consiliului Executiv UNESCO (1999-2001). A continuat să participe la activitățile AICA, în special în momentele aniversare: „Cinq siècles depuis la rencontre des deux mondes" (1992), „Histoire de 50 ans de

general assemblies of the Association. 'The Function of Art Criticism in the Age of the Audiovisual Media' was the topic of the AICA congress organised in 1982 at Sophia-Antipolis, Antibes, France - an event attended by professionals from the fields of television and cinema, which involved collaborations with other international bodies such as CAMERA (Conseil Audiovisuel Mondial pour l'Edition et la Recherche sur l'Art) and CICT (Conseil International du Cinéma et de la Télévision de l'UNESCO). Dan Hăulică was elected president of CAMERA in 1986. During Dan Hăulică's presidency, AICA became more involved in putting UNESCO's programme into practice, trying to adjust itself to its goals – geographical expansion and artistic education. On UNESCO's recommendation, the theme of the AICA General Assembly and Congress of the year 1983 in Helsinki and Tampere, in Finland, was 'Art in Search of a New Global Order. Information about Art: A Bridge or a Barrier between Cultures? The Dialectics of North-South Relations'. Answering UNESCO's need to bring together multiple geo-cultural regions, while maintaining local particularities, the AICA events that followed took place in Caracas, Venezuela ('A Continent's Artistic Identity', 1983) and Delphi, Greece ('Hellada and Contemporary Art', 1984). Hăulică became aware of the fact that he could use the UNESCO apparatus and its means of dissemination, when he brought back into discussion a number of art documentation projects and the need to assemble a central file containing presentation slides about contemporary art (1960-1980), and even went as far as to consider engaging in a collaboration with the International Association of Artists. Under UNESCO patronage, Hăulică organised two other important projects: the international colloquium, 'Homage to Picasso', organised in Paris in October 1981 for the Picasso centenary, and the colloquium, 'International Meetings on the Situation of Art in Contemporary Society', which took place in Lisbon with the help of the Calouste Gulbenkian Foundation, in 1983.

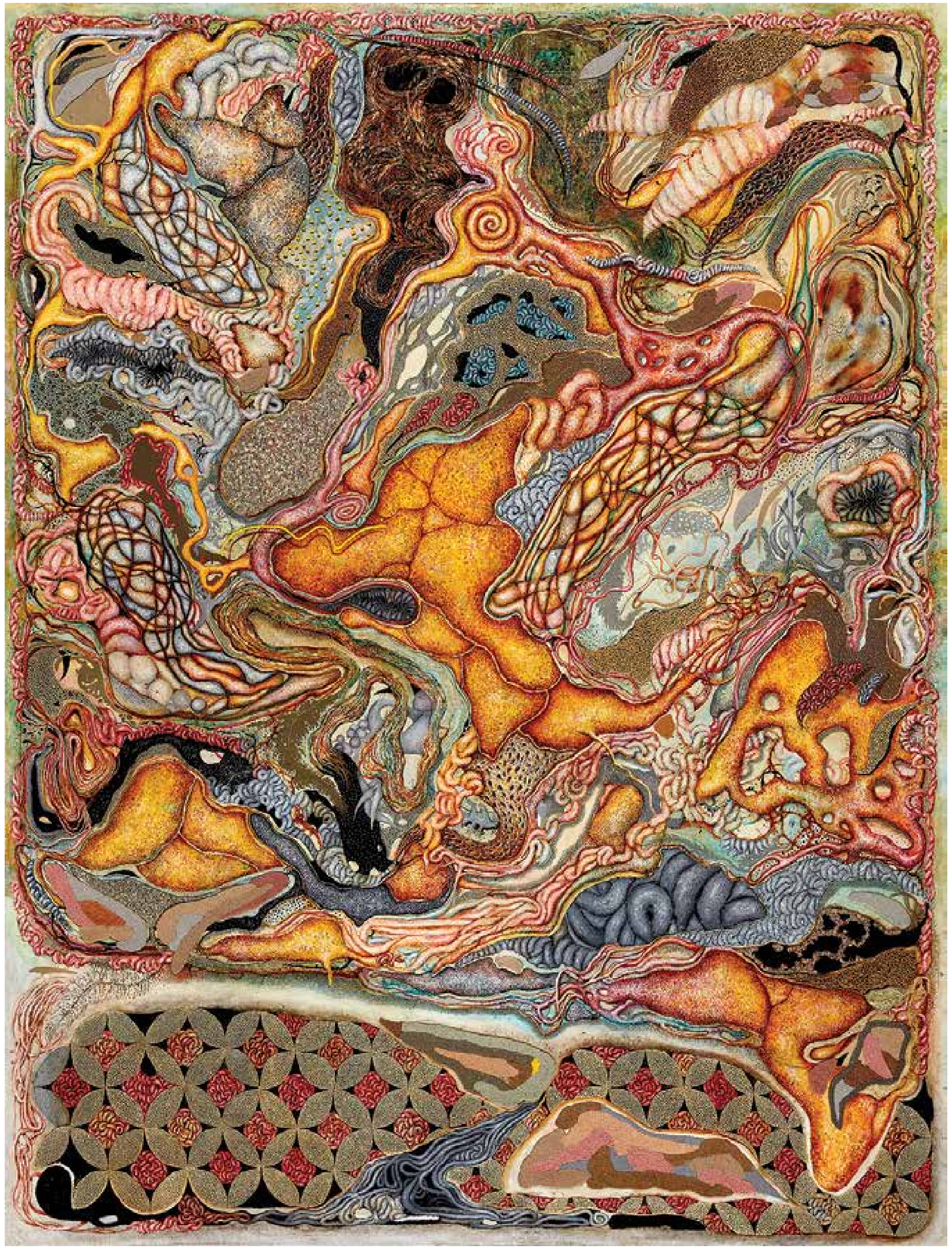
l'Association Internationale des Critiques d'Art / AICA" (1999). I s-au încredințat responsabilități complexe, de coordonare a unor manifestări importante, cum ar fi conferința internațională „Sud-Estul european, răscruce de civilizații", organizată la Paris, la sediul UNESCO, în 1998.
Magda Cârneci a reînființat AICA România în 2000, înainte de Congresul de la Londra, unde secția a fost validată. În perioada 2006-2012 președinte a fost Irina Cios, iar din 2012 până în 2019 – Adrian Guță. În această perioadă AICA România a continuat să primească informații despre evenimentele AICA Internațional. Sporadic, membrii Secției au participat la aceste acțiuni, de exemplu Alina Șerban a avut o intervenție în cadrul simpozionului AICA „Critical evaluation reloaded", organizat în 2006 la Paris. În 2012 și 2014 AICA România a primit noi membri în organizație. În 2014 s-a încercat instituirea unui premiu anual al Asociației, care urma să fie acordat pentru performanță în zona literaturii artistice referitoare la arta contemporană. În martie 2015 a fost organizată conferința „Critica de artă vs. curatoriat: rolul și formele criticii de artă după 'turnura curatorială'". În 2017 a apărut ideea obținerii unui statut juridic, necesar pentru o mai bună funcționare a organizației. În urma alegerilor din decembrie 2019, conducerea AICA România a fost încredințată echipei Horea Avram (președinte), Cristian Nae (vicepreședinte), Aurora Kiraly (trezorier). Secția a continuat să se extindă, numărând în prezent 61 de membri. În noiembrie 2020 a fost organizată online, în contextul pandemiei, conferința „Arta anilor '90 în România şi estul Europei: racordări, contraste, recuperări".

Notă: Mulțumiri colegilor din Asociație care au trimis informații despre istoria AICA România.

AICA ROMANIA IN THE POST-COMMUNIST PERIOD
The Section went into further decline in the 1990s, but for different reasons from those during the communist period. AICA had still not gained its independence from the UAP, and the Union itself was going through hard times. If, in 1960-1970, AICA was a privileged channel for asserting one's freedom, accumulating symbolic capital and maintaining cultural communication with the world at large, after 1989 these channels multiplied, and critics gained a freedom of movement they had not enjoyed until that point. The stakes in joining AICA were not the same anymore, and the Section did not try to secure funding independently from the UAP and the Ministry in order to keep itself active, even though the international context was favourable to maintaining the existing ties with the former socialist countries.
After his mandate as international president of AICA expired, in 1984, Dan Hăulică's career continued to progress: he was Romania's curator at the Venice Biennale in the 1990s, permanent ambassador and delegate for Romania at UNESCO (1990-2001), vice president of UNESCO's Executive Council (1992-1995), and responsible for NGO activities as part of the UNESCO's Executive Council (1999-2001). He continued to take part in AICA's activities, especially anniversary events: 'Five Centuries since the Meeting of the Two Worlds' (1992) and 'Histories of 50 Years of the International Association of Art Critics/AICA' (1999). He was given complex responsibilities, managing important events, such as the international conference 'The European South-East, a Crossroads of Civilisations', organised in Paris at UNESCO's headquarters in 1998.
Magda Cârneci reestablished AICA Romania in 2000 before the London Congress, where the section was validated. Between 2006 and 2012, its president was Irina Cios, and between 2012 and 2019, Adrian Guță. During this time, AICA Romania continued to receive information about events organised by AICA International. Members of the Romanian section took part in these events sporadically. Alina Șerban, for instance, gave a paper at the AICA symposium, 'Critical Evaluation Reloaded', organised in in Paris, in 2006. In 2012 and 2014, AICA Romania took in new members.
In 2014 they tried to establish a yearly prize of the Association, which was to be awarded for excellence in published writing about contemporary art. In March 2015 they organised the conference, 'Art Criticism vs. Curating: The Role and Forms of Art Criticism after the "Curatorial Turn"'. In 2017 it was suggested they apply for legal status, as a necessity for enabling the organisation to run more smoothly.
Following the elections in December 2019, the leadership of AICA Romania passed to a team comprising Horea Avram (president), Cristian Nae (vice-president), and Aurora Kiraly (treasurer). The section has continued to grow, comprising 61 members at present. In November 2020 they organised – online, given the pandemic context – a conference on '1990s Art in Romania and Eastern Europe: Connections, Contrasts, Recoveries'.

Translated by Rareș Grozea

Note. The author wishes to thank her AICA colleagues for sharing with her information about the history of the Association.



Radu Oreian, *Tornada gotică*, 190 x 145 cm, ulei și alte medii pe pânză, 2021, ©Radu Oreian și CF Hill Gallery.
Radu Oreian, *Gothic Tornado*, 190 x 145 cm, oil and mediums on canvas, 2021, ©Radu Oreian and CF Hill Gallery.

PORTOFOLII
PORTFOLIOS

DOREL GĂINĂ - SHORTCUT-URI DESPRE APOCALIPSĂ
SHORTCUTS TO THE APOCALYPSE

Text: Ramona Novicov

Dorel Găină pare a fi unul dintre ultimii nomazi ai vremurilor din urmă. Asemeni lui Caron ce traversează infernul cu detaşarea unuia ce nu are stăpân, Dorel trece prin lume cu o superbă nonşalanţă. O poartă ca pe o hlamidă, captând flash-uri dinspre lumea rămasă vizibilă doar ca să-i consemneze evanescenţa, futilitatea, incredibila vanitate de a fi şi de a se arăta pe sine în ipostaza de plenitudine incoruptibilă. Imaginile sale îmi amintesc de prinţul Siddhartha ce iese dintre zidurile palatului şi descoperă lumea acoperită de cenuşa suferinţei. Deşi pline de patos, imaginile lui sunt echidistante, căci Dorel nu judecă pe nimeni. Pentru el, binele, compasiunea şi adevărul sunt ascunse deopotrivă şi în frumuseţe, şi în decrepitudine şi moarte. Tocmai de aceea, în viziunea lui, a pune piatra pe piatră nu mai are sens: tot ce era de construit a fost construit, tot de ce era de deconstruit a fost deconstruit, nu a mai rămas decât să bricolăm fragmente şi resturi de la festinul Genezei. Fotografiile lui au o dimensiune halucinantă, singurul lor reper tehnic ce dă măsura unei anume ordini este linia de demarcaţie netă dintre secvenţe, acea diafragmă ce le transformă în produse seriale de tip duplex – aşa, ca o tuşă de profesionist, ce ştie să-şi răcească pasiunile fără să le diminueze intensitatea. În raport cu fotografiile, instalaţiile sale sunt lipsite chiar şi de acest element de ordine, reasamblînd o necontenită reconversie a nimicului, a iluziei, a derizoriului într-o ofertă vizuală şi mai necontrolabilă. Nu întrevăd nicio umbră de speranţă în tot bestiarul şi peisajul său imaginativ, ci doar câmpul morfic al unei contemplaţii melancolice impregnate de senzualitate. Văzut dinspre luntrea lui Caron, acest câmp morfic transformat în ofrandă vizuală este perfect coerent, oglindind în ape întunecate lumea pe care şi noi o traversăm, neştiind prea bine cine o luminează.

Dorel Găină seems to be one of the last nomads of the end of times. Just like Charon crossing the Inferno with the detachment of a free man, Găină goes through life with divine nonchalance. He wears it like a cloak catching flashes from the visible world only to preserve its effervescence, futility, and incredible vanity of being and showing oneself as incorruptible abundance. His images remind me of prince Siddhartha stepping outside the palace walls and discovering the world covered by the ashes of suffering. Although filled with passion, Găină's images are rather impartial, as he doesn't impart judgment. To him, virtues like goodness, compassion, and truth lie hidden both in beauty and within death and decrepitude. This is why, in his vision, the act of world-building has lost its purpose, as everything that could be built has been built already and all that could be deconstructed has been deconstructed. All that remains is stitching together scraps and bones from the Genesis banquet.
His photographs have a hallucinatory quality, the only technical marker that expresses the semblance of order being the clear demarcation line between sequences like the touch of a professional who knows to reel in their passions without dimming their intensity, a diaphragm that renders them as products of a series, duplicated. Compared to his photographs, his installations lack this vague element of order, constantly reassembling an endless render of nothingness, illusion, and contempt into an even more uncontrollable visual offering.
I see no glimmer of hope within his imaginary landscape and bestiary, only the morphic field of a melancholic contemplation tinged with sensuality. When looking from Charon's boat, this morphic field acting as visual offering is perfectly coherent, reflecting in dark waters the world we're also passing through, without being too sure who is illuminating it.

Translated by andra nikolayi

Dorel Găină, *Luntrea lui Caron*, Fotografie, 124 x 124 cm.
Dorel Găină, *Caron's Boat*, Photography, 124 x 124 cm.

▲ Dorel Găină, *Luntrea lui Caron*, Fotografie, 124 x 124 cm.
Dorel Găină, *Caron's Boat*, Photography, 124 x 124 cm.

◀ Dorel Găină, *Luntrea lui Caron*, Fotografie, 124 x 87 cm.
Dorel Găină, *Caron's Boat*, Photography, 124 x 87 cm.

RADU PANDELE - „ÎMI DORESC SĂ AJUNG LA CLARITATE”

“I WANT TO REACH CLARITY”

Interviu de / Interview by Silviu Păduraru

Silviu Păduraru: Radu Pandele, te invit să conversăm pe marginea câtorva subiecte pe care le consider semnificative pentru a le oferi cititorilor câteva repere generice cu privire la demersul tău artistic: expoziția, atelierul, muralul și computerul. La ce expoziții ai participat în ultima perioadă?
Radu Pandele: De la începutul pandemiei, am refuzat atât de multe invitații la expoziții încât nici nu prea aș avea ceva memorabil să pomenesc din ultima vreme. Din 2016 încoace, a fost un maraton fără oprire, în care am organizat și am participat la multe proiecte. Dar m-am oprit, până îmi închei exercițiile de ordonare, pentru a reveni cu lucrări mai clare.

S.P.: Ce ai schimba în modul de organizare al expozițiilor, din experiența pe care ai acumulat-o până acum?
R.P.: Parcă lipsește pretutindeni o tactică utilă de promovare și cu impact. Se lucrează, se expune și uneori se cumpără, în derivă, fără un scop sau o misiune clară. Toate problemele se întorc la lipsa publicului. Nu cred în varianta elitistă, în care artiștii lucrează și expun în taină și se aplaudă între ei în mijlocul unui oraș cu 2,5 milioane de oameni.

S.P.: Cum s-au legat lucrurile în perioada în care ai organizat expoziții la CAV Multimedia?
R.P.: Din 2018 am preluat spațiul, împreună cu Lucian Hrisav și Ioana Marșic, și programul a durat 3 ani jumătate. În fiecare lună, o altă expoziție, în afară de perioada din ultimul an, desigur. Iar acest ritm a avut plusuri și minusuri. Sunt foarte mulțumit de discuțiile pe care le-am purtat cu artiștii și de imersiunea mea în universul lor, lucru care, în alte circumstanțe, probabil, nu mi s-ar fi întâmplat. Mă bucur că s-a strâns o comunitate, în tot acest timp, care a participat și ne-a ajutat atât la panotări cât și la discuțiile și dezbaterile ulterioare.
Am avut, de la început, ambiția de a schimba spațiul într-un mod radical, de la o expoziție la alta. Printre primele teme pe care le-am transmis artiștilor a fost să se gândească la dimensiunea de instalație a expoziției. Fiind vorba de un spațiu dedicat experimentului, erau permise multe lucruri.
Am expus, în principal, artiști tineri, chiar mai tineri decât noi, mulți dintre aceștia fiind la prima lor expoziție solo. Indiferent că ține de UAP, spațiul acesta a avut și va avea mereu o postură de *artist-run space*. Simt că mi-am făcut suficient datoria patriotică și-mi doresc să mă ocup mai puțin de tipul acesta de responsabilitate curatorialo-managerială.

S.P.: Cum te raportezi, în general, la audiență, la vizitator, la utilizatorul de artă? L-ai putea descrie prin câteva trăsături?

Silviu Păduraru: Radu Pandele, I invite you to talk about a few topics which I consider significant, in order to offer our readers a few general pieces of information about your artistic approach: the exhibit, the studio, the mural, and the computer. What are the exhibits you participated in lately?
Radu Pandele: Since the pandemic began, I refused to attend a lot of exhibits, so I do not have anything memorable to mention. From 2016 on, there has been a constant marathon in which I organized and participated in many projects. But I have stopped, until I finalize my exercises in orderliness, to return with clearer works.

S.P.: What would you change in the way exhibits are organized, from the experience accumulated until the present?
R.P.: I feel that a useful and impactful tactic of promoting is missing everywhere. One works, exhibits, sometimes sells, without a purpose and a clear mission. All problems come back in the absence of an audience. I do not believe in the elitist option, in which the artists work and exhibit in secret, and applaud one another in the middle of a city with 2.5 million inhabitants.

S.P.: How did things go in the period in which you organized the exhibits at CAV Multimedia?
R.P.: I took over the space in 2018, together with Lucian Hrisav and Ioana Marșic, and the program lasted for three and a half years. In each month, a different exhibit, except for the last year, of course. And this rhythm had ups and downs. I am content with my discussions with the artist and with my immersion in their universe, a thing which, in other circumstances, I would not have experienced. I am glad that a community was created during this time, which participated and helped us with the exhibits and during the following discussions and debates.
From the beginning, I had the ambition to alter the space in a radical manner, from one exhibit to another. Among the first topics I transmitted to the artists was to think about the installation aspect of the exhibit. Being a space dedicated to experimentation, a lot of things were allowed.
I mainly promoted young artists, even younger than we are, a lot of them with their first solo exhibit. Even if it is affiliated to the Union of Visual Artists, this space was and will always be an artist-run space. I feel that I fulfilled my patriotic duty good enough and I wish to spend less time dealing with this curatorial-managerial responsibility.

S.P.: How do you generally relate to the audience, to the visitor, to the art user? Could you describe them in a few words?
R.P.: Presently, promotion takes place exclusively online.

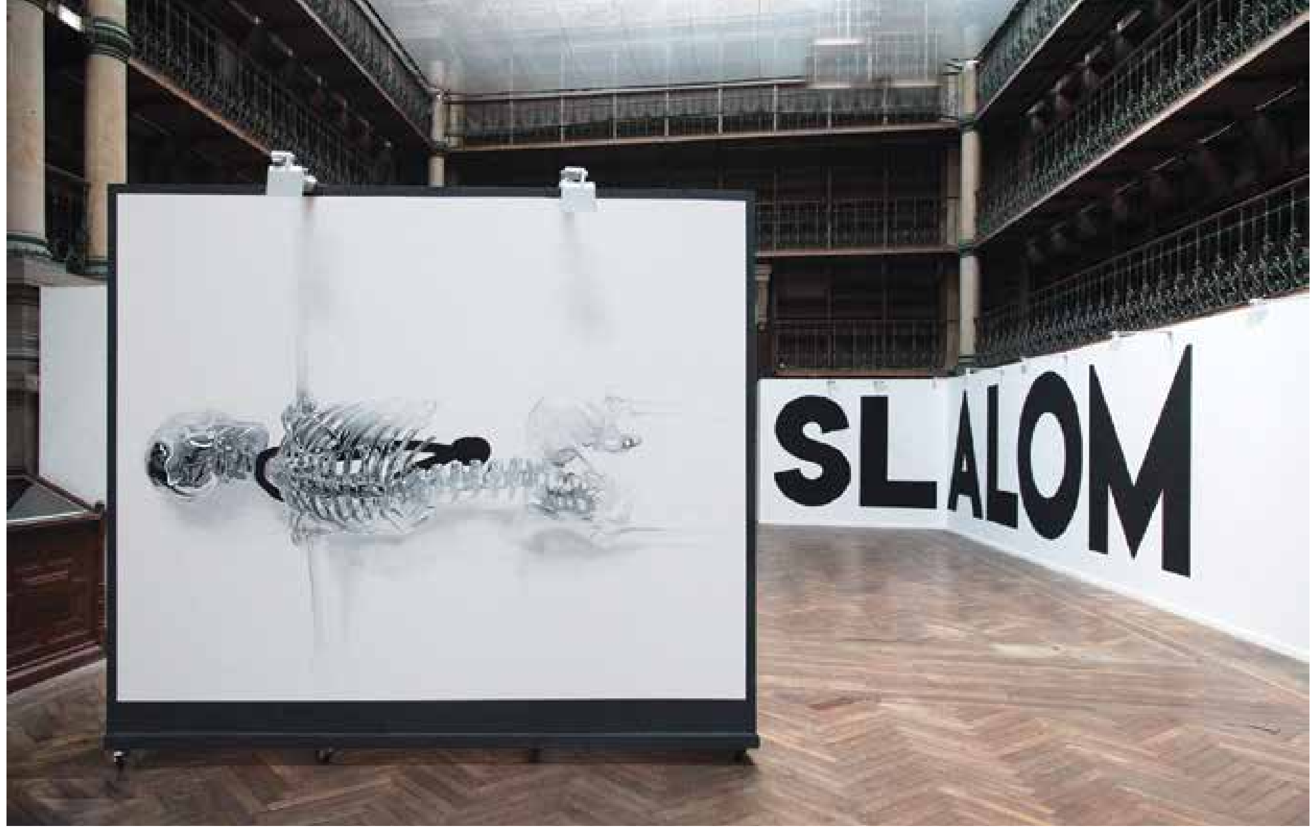
Radu Pandele, *Ziua noapte*, pictură murală cu spray, lavabil, 20 x 15 m, Arad, 2021.
Radu Pandele, *Day Night*, mural painting with spray, washable paint, 20 x 15 m, Arad, 2021.

R.P.: În prezent, promovarea se întâmplă exclusiv online. E hilar faptul că evenimentele *live* sunt dependente de succesul acestora în online. Cunosc spații care produc expoziții strict pentru a fi transmise în rețea. Fiecare prezență *live* e susținută, de fapt, de acest avatar online, ca o umbră mai luminoasă a realității. Atunci când „expunem” lucrări fizice pe internet, mijlociți de ecrane, experiența e mai intensă, uneori, pentru utilizator decât ar fi în realitate. Poți studia în tihnă lucrarea, în confortul optim, prin comparație cu vizitele într-un muzeu, când călătorești, presat de timp. Totuși fotografiezi/vezi aceeași lucrare.
Cu toate acestea, mediul online nu poate fi suficient pentru arhivare. De aceea, în prezent, lucrăm și la un catalog în care ne dorim să documentăm toate expozițiile realizate în acești 3 ani.

S.P.: Cum vezi peisajul instituțional? E adaptat la problemele prezentului și la nevoile actuale ale artiștilor?
R.P.: Îmi par a fi probleme venite din „realitatea lor”, de la care încerc să mă dezancorez. Eu sunt pictor, devin tot mai mult un tocilar obsedat de imagini. Nu vreau să salvez omenirea. Asta e misiunea mea, să îmi pun toată energia și timpul în imagini noi. Lucrările au viața lor. Odată ce ies din atelier, ele se mișcă organic ori în sus, ori în jos, la dreapta, la stânga. Unele se trezesc în depozite prăfuite, altele se trezesc în lumina optimă. Dacă mă ambiționez să le schimb traiectoria cu forța, încep și disec și aflu că ce e strâmb în lumea artelor locale, e strâmb și în lume. Nici nu pot să identific o problemă generală sau un personaj corupt definitoriu. Cercul vicios e cumplit momentan, dar văd o evoluție evidentă pe scena locală.

It is hilarious that live events depend on their online success. I know spaces that produce exhibits strictly to be transmitted online. Each live presence is supported by this online avatar, as a luminous shadow of reality. When we exhibit physical works on the internet, mediated by screens, the experience is sometimes more intense for the user than it would be in real life. You can take your time and study the work in optimal comfort, in comparison with visits in a museum, where you travel, pressed by time. Still, you photograph/see the same work.
However, the internet cannot be enough for archiving. That is why we are presently working on a catalog in which we want to document all the exhibits organized in these three years.

S.P.: What do you think of the institutional landscape? Is it adapted to the issues of the present and to the current needs of the artists?
R.P.: These seem to me to be problems belonging to their “reality,” which I try to avoid. I am a painter, I become more and more a geek obsessed with images. I do not want to save humankind. This is my mission, to put all my energy and time into new images. Works have their own life. Once they are out of the studio, they organically move up or down, to the left or to the right. Some end up in dusty storage units, some end up in a proper light. If I try to forcefully change their road, I begin to dissect things and I find out that what is wrong with the local artworld is also wrong with the world. I cannot identify a defining general problem or a corrupt character. The vicious circle is momentarily horrifying, but I see an obvious evolution on the local scene.



Radu Pandele, *Campion (Verso)*, pictură murală, acrilic, 4 x 3 m, Muzeul de pictură, Grenoble, Franța, 2016.
Radu Pandele, *Campion (Verso)*, mural, acrylic, 4 x 3 m, Painting Museum, Grenoble, France, 2016.

S.P.: Ce relație (mai) ai cu atelierul? Mai petreci timp în atelier sau totul s-a mutat în murale și pe ecran?
R.P.: Iarna, de obicei, în sezonul rece, luptele se dau la atelierul meu din Giulești. Am o relație romantică cu spațiul acela. Aștept iarna, să reintru în ritmul nocturn, cu frigul cumplit, cu nopțile interminabile, în care se oprește timpul și uit să mănânc, să beau, să dorm. Am trăit stări superbe și în afara atelierului, desigur. Simt că am o expoziție secretă în calculator.

S.P.: Cum te influențează programele de imagine? Ce ți-au adus nou în practica ta?
R.P.: Am fost mereu fascinat de estetica artificială, de puterea seducătoare a acelor spații serene, fictive. E un superb contrast. În mediul digital, mă interesează și mă intrigă tocmai organicul. În mediul organic, în atelier, mă interesează să caut perfecțiunea artificialului cu scotch-uri și cu pulverizat vopseaua impecabil, cu decupaje la CNC etc. Simt că mă ajută foarte mult faptul că sunt confortabil în programele acestea. Imaginile de referință pentru picturi sunt mai întâi proiectate digital. La calculator se întâmplă construcția, iar la șevalet, deconstrucția imaginii. Se schimbă multe, în procesul picturii, cum ar fi mai ales chestiunile de natură tehnică, dar nu se schimbă intenția.
Mă aflam, în 2016, în Franța, cu o bursă Erasmus, iar profesorul meu de acolo mi-a menționat *software*-ul de modelaj 3D pe care îl folosea el. Așa am început. O iarnă întreagă am cercetat programul pe care îl folosesc și pe care încă îl descopăr. Atunci am și produs, pentru prima oară, print ca lucrare finală. E vorba de o serie unică, dar nu aveam în plan niciodată să mă ocup de print.
Au fost așa de multe conflicte în mine, mă și mir că am reușit să supraviețuiesc până la 28 de ani. Rebeliune împotriva lumii, apoi rebeliune împotriva mea și, apoi, rebeliune împotriva rebeliunii. Am avut de mic un plan care îmi plutea în minte: faptul că voi experimenta în mod constant pană la vârsta asta și că, apoi, voi ordona

S.P.: What is your relationship with the studio? Do you still spend time in the studio or is everything moving to the murals and the screen?
R.P.: In the winter, usually, during the cold season, the struggles are carried out in my studio from Giulești. I have a romantic relationship with that space. I wait for the winter to re-enter the nocturnal rhythm, the strong cold, the interminable nights, in which time stops and I forget to eat, drink, or sleep. I have experienced wonderful emotions outside the studio too, of course. I feel that I have a secret exhibit on my computer.

S.P.: How does image software influence your work? How did it innovate your practice?
R.P.: I have always been fascinated by artificial aesthetics, by the seductive power of these serene and fictional spaces. It is a superb contrast. In the digital environment, I am interested in and intrigued by the organic. In the organic environment, in the studio, I am interested in finding the perfection of the artificial with duct tape and impeccably spraying the paint, with CNC outlines, etc. I feel that the fact that I am comfortable with these programs helps me. The images for the paintings are first designed digitally. Construction happens at the computer and the deconstruction of the image happens at the easel. A lot is changing in the process of painting, especially in what the technical questions are concerned, but the intention is not changing.
I was in France, in 2016, with an Erasmus grant, and my supervisor mentioned the 3D modelling software which he was using. This is how I started. An entire winter I researched the software that I am still using and discovering. I produced then, for the first time, a print as a finished piece. It is a unique series, but I never had the plan to deal with print.
There have been so many conflicts with myself, and I am amazed that I have managed to survive to be 28 years old. A rebellion against the world, a rebellion against myself, a rebellion against rebellion. I had a small plan

Radu Pandele, *Om oglindă*, pictură murală cu spray, lavabil, 10 x 16 m, Briancon, Franța, 2021.
Radu Pandele, *Human mirror*, mural painting with spray, washable, 10 x 16 m, Briancon, France, 2021.

ceea ce am strâns. Tactica asta m-a propulsat, stilistic și conceptual, în direcții complet opuse. Știam că nu voi alege să realizez un singur tip de lucrare, o singură temă, un singur gând. Mereu am avut impresia că nu am realizat ceva anume și că încă mă antrenez. Am ajuns și la niște concluzii. Cele mai intense momente din meseria asta îmi par cele în care mă aflu între serii de lucrări, între expoziții, când fac planuri.

S.P.: Care sunt ultimele tale proiecte murale?
R.P.: De *graffiti* mă ocup din 2007, de murale mai mari, din 2015. Atât de optim evoluează lucrurile, pentru mine și echipa mea. Sunt fericit de amploarea pe care a luat-o direcția aceasta. În majoritatea proiectelor murale a fost prezentă și, probabil, va rămâne prezentă figura umană, portretistica. Pictura figurativă, mai ales acum, îmi pare cel mai serios *challenge*, având în vedere istoria ei, însă mai e mult loc de inovație.
De regulă, nu călătoresc, dar, când am proiecte, iubesc faptul că sunt obligat s-o fac. Am pictat în aproape toate orașele României. Anul acesta, în 2021, spre norocul meu chior, am avut parte doar de proiecte murale masive, verticale, un format optim pentru mine. Începând din iulie, am fost în Focșani, București, Galați, Târgu Jiu, Arad, Berlin, Briancon și Medgidia. Ultimul proiect l-am încheiat *ieri* (05.11.2021).

Radu Pandele, *Comunitate* (detaliu), pictură murală cu spray, lavabil, 24 x 20 m, Sibiu, 2020.
Radu Pandele, *Community* (detail), mural painting with spray, washable paint, 24 x 20 m, Sibiu, 2020.

S.P.: Cum privești acest tip de proiecte? Ce e diferit între un calcan și un șevalet de 2 x1 m?
R.P.: La muralele de mari dimensiuni, te confrunți cu cenzura și, mai rău, cu autocenzura. Te gândești, în timp ce propui schița, la oamenii care vor coabita cu lucrarea ta. În esență, e lucrarea lor. Am trecut și prin situația în care mi-au fost refuzate 10-15 schițe, până să fie aprobată cea finală. În plus, încep să savurez tot mai mult factorul de vulnerabilitate din acest proces. Apare contactul cu un alt tip de personaje, majoritatea fiind la prima întâlnire cu arta. E ușor să expui într-o galerie, îmbrăcat frumos și pregătit de vorbă lungă, unde oamenii sunt inițiați în discursul tău. Intelectualii sunt mereu nesinceri, evită să-ți spună cu adevărat ceea ce cred ei, pe față. Breasla artei strică arta. Totodată, simt că

floating in my mind: that I will constantly experiment up to this age and then I will order what I have gathered. This tactic pushed me, stylistically and conceptually, in completely opposite directions. I knew that I would not choose a single type of work, a single topic, a single thought. I have always been under the impression that I did not realize something in particular and that I am still training. I have also reached some conclusions. The most intense moments in this profession seem to me to be the ones in between series of works, in between exhibits, when I get to make plans.

S.P.: What are your latest murals?
R.P.: I have been dealing with graffiti since 2007 and larger murals since 2015. Things evolve so optimally for me and my team. I am happy with the range of this direction. In most of the murals, the human figure, the portrait, has and will probably still be present. I believe that figurative painting, especially now, is the most serious challenge, in view of its history, but there is a lot more to innovate.
I usually do not travel much, but, when I am engaged in projects, I love the fact that I must travel. I have painted in almost all Romanian cities. This year, in 2021, I was lucky enough to deal with massive, vertical murals, an optimal format for me. Beginning from July, I have been in Focșani, Bucharest, Galați, Târgu Jiu, Arad, Berlin, Briancon, and Medgidia. My latest project was completed yesterday (November 5, 2021).

S.P.: How do you see these projects? What is the difference between a wall and a 2-by-1-meter easel?
R.P.: In the case of large murals, you are confronted with censorship and, even worse, with self-censorship. One thinks, as one proposes a draft, of the people who will cohabit with the work. Essentially, it is their work. I have been in the situation of having ten to fifteen drafts rejected until the final one was approved. Furthermore, I begin to savor the vulnerability factor of this process. There is a contact with another kind of characters, most of which experience their first encounter with art. It is easy to exhibit in a gallery, dressed nicely and ready to talk for a long time, where people are initiated in your discourse. Intellectuals are always insincere; they avoid telling you what they really think. The artistic community ruins art. At the same time, I feel that I like most to work in galleries and museums. This year, I became aware that large and monumental projects begin to happen without effort, the process flows. This easiness is something I have craved. Things should not involve big mental and physical sacrifices, even if they are very complex. The fact that I managed to paint a five-story building without being mentally drained is probably the biggest accomplishment of my life. The canvases are more comfortable to paint, and I love the process. Otherwise, what follows becomes more annoying. Packing, framing, optimally storing, photographing, moving them in all sorts of places and events, to get them into contact with the audience. Transportation annoys me and I dream of the day in which I will only be troubled by painting and production.

S.P.: About your experience with the crypto art market: when did you create NFTs and on what crypto platforms may we see your token works? How do you see this affair and what do you make of it?
R.P.: I know that I do not know. I have never speculated

îmi place cel mai mult să lucrez în galerii și muzee. Anul acesta am conștientizat că proiectele mari și monumentale încep să se întâmple fără efort, procesul „curge". Lejeritatea aceasta este o chestiune la care am tânjit. Lucrurile nu ar trebui să implice mari sacrificii mentale și fizice, chiar dacă sunt foarte complexe. Faptul că am ajuns să pictez un bloc de 5 etaje, fără să mă usuc psihic, e probabil cea mai mare reușită a vieții mele.
Pânzele mi se par mai confortabil de pictat și ador procesul. În schimb, devine tot mai enervant ceea ce urmează. Să le ambalezi, să le înrămezi, să le depozitezi optim, să le fotografiezi, să le plimbi prin tot felul de locuri și evenimente, să intre în contact cu publicul. Transporturile mă scot din sărite și visez la ziua în care trebuie să îmi pun strict numai problema picturii și producției.

S.P.: Despre experiența ta cu crypto-piața de artă: când ai creat NFT și pe ce platforme crypto putem vedea lucrările tale cu token? Cum vezi această poveste sau ce-ai înțeles din ea până acum?
R.P.: Știu că nu știu. Nu am fost niciodată un speculant în zona asta. Am primit niște ETH (ethereum) și am propus lucrări pe care oricum le aveam. Asta a și definit eșecul experienței mele cu *cryptoart*, pentru că nu am dus până la capăt procedura. Artiștii ar trebui să urmărească și să abordeze colecționarii pe diverse platforme, să-și dedice mult timp pentru asta, lucru care nu mă caracterizează. Sunt împăcat cu faptul că am finalizat câteva proiecte pe care le-am început mai demult, sub acest pretext. Token-urile sunt pe platforma *Foundation* (https://foundation.app/@pandele).
Inițial, când am aflat despre NFT, am fost foarte entuziasmat. Mă gândeam că, în sfârșit, artiștii care fac lucrări non-obiectuale vor putea să monetizeze și că a sosit timpul lor. Din păcate, s-a oprit totul la ilustrații și animații comerciale, la design. Nu a fost depășit nivelul acesta estetic. Iar artiștii, ușor neglijați, trec în *cluster*-ul de imagini spectacol. E vorba de bani și speculație, nu cred că există foarte mulți colecționari sau entuziaști care să fie realmente interesați de dimensiunea artistică a *token*-ilor. Trebuie să ne adaptăm mereu și, în esență, să savurăm responsabil prezentul.

S.P.: În loc de încheiere, ce planuri ai pentru viitorul apropiat?
R.P.: Vreau să mă dedic în totalitate imaginilor mele, indiferent dacă acestea vor fi în ulei pe pânză, în *spray* pe perete sau digitale. Nu contează dacă le voi expune public, unde și când. Trebuie doar să le fac să existe, asta e misiunea. Îmi doresc să ajung la claritate.

Radu Pandele, *Homemade death machine*, instalație coș cumpărături, bandă alergat, sculptură fibră de sticlă, urină. Dimensiuni variabile, București, 2018.
Radu Pandele, *Homemade death machine*, Shopping cart installation, treadmill, fiberglass sculpture, urine. Variable dimensions, Bucharest 2018.

in this domain. I received some ETH (etherium) and I proposed works that I already had. This defined the failure of my experience with *cryptoart* because I never fulfilled the procedure. I am content that I finalized a few projects which I had begun some time ago, under this pretext. The tokens are on the *Foundation* platform (foundation.app/@pandele).
Initially, when I found out about NFTs, I was very enthusiastic. I thought that, finally, the artists who make non-objectual works will be able to monetize and that their time has come. Unfortunately, it all stopped with illustrations, commercial animations, and design. This aesthetic level has not been surpassed. And the artists, easily neglected, pass into the cluster of spectacle-images. It is about money and speculation; I do not believe that there are a lot of collectors and enthusiasts who would be really interested in the artistic dimension of the tokens. We must always adapt and, essentially, responsibly savor the present.

S.P.: In lieu of an ending, what are your plans for the near future?
R.P.: I want to completely focus on my images, oil on canvas, spray on walls, or digital. It does not matter if they will be publicly exhibited, when and where. I must only make them exist, that is the mission. I want to reach clarity.

Translated by Daniel Clinci

RADU OREIAN - LUMEA, CARNEA ȘI DETALIILE DIAVOLEȘTI
THE WORLD, THE FLESH AND THE DEVILISH DETAILS

Text: Jane Neal

„Cu cât privești mai mult un obiect, cu atât mai abstract devine și, ironic, cu atât mai real” – Lucian Freud

Există multe expresii din diversele limbi care cer ca visceralul să vorbească despre metafizic. În engleză, vorbim despre „getting to the heart of something” [a ajunge în miezul a ceva] sau despre „the bones of an idea” [scheletul unei idei]. Așadar, pentru tânărul artist român Radu Oreian – care își vede practica drept angajată în noțiunea creării unui portret colectiv al umanității – nu este o surpriză faptul că materia organică din care suntem cu toții făcuți poate funcționa drept canalizare a expresiei unora dintre cele mai importante întrebări filosofice ale omului: Ce suntem? De ce suntem aici? Și ce anume vom deveni după această viață (dacă vom deveni ceva)?

Firul care traversează picturile și desenele lui Oreian se referă la acea stare intermediară, la granițele abstracției și figurativului. Fie că produce un portret (nu neapărat în termenii unei asemănări, ci mai degrabă evocând esența cuiva sau a ceva) sau că își creează propriul sistem Pantone pentru a înregistra corporalitatea noastră prin spectrul de culoare ce include piele, carne și oase, Oreian vrea să înțeleagă mai bine umanitatea prin investigațiile practice ale artei sale.

Pentru Oreian, carnea și, mai important, carnea tocată au ajuns să reprezinte un mod în care ne putem implica în fluxul infinit de informație care ne înconjoară în epoca actuală. În vreme ce mediile sociale sunt un fenomen al epocii noastre moderne, carnea este un subiect care i-a fascinat de secole întregi pe artiști. Vie sau moartă, animală sau umană, carnea a fost centrul unora dintre cele mai puternice și mai provocatoare lucrări din istoria artei. Ne putem gândi la corpul contorsionat și pielea sălbatică a lui Hristos din altarul de la Isenheim al lui Grunewald sau la Tițian, renumit pentru că a fost „pictorul cărnii” și pentru că și-a realizat lucrările cu până la șaizeci de straturi de vopsea, în încercarea de a reprezenta cu acuratețe culorile corpului. În *Bou sacrificat*, atribuită cercului lui Rembrandt, carnea animalului mort domină planul central al picturii, iar mai recent, în portretul *Henrietta Moraes pe o canapea albastră*, protagonista lui Francis Bacon pare mai mult un cadavru decât o femeie. Pentru Bacon, „carnea înseamnă viață! Pictez carne roșie așa cum pictez corpuri deoarece o găsesc foarte frumoasă”.

Și Oreian pare a fi mânat în mod straniu de o anume frumusețe regăsită în texturile și tiparele cărnii tocate.

“The longer you look at an object, the more abstract it becomes, and ironically, the more real” - Lucian Freud

There are many expressions inherent in various languages that require the visceral to speak of the metaphysical. In English we talk of “getting to the heart of something”, or of “the bones of an idea”. So for the young Romanian artist, Radu Oreian - who sees his practice as being engaged with the notion of creating a collective portrait of humanity, it is no surprise that the organic matter from which we are all formed can act as a conduit for the expression of some of man's most important philosophical questions: What are we? Why are we here? And what (if anything) will we become after this life?

The thread which runs throughout Oreian's paintings and drawings refers to the “in between” state at the boundaries of abstraction and figuration. Whether he is producing a portrait (albeit not necessarily in terms of taking a likeness, rather evoking the essence of someone or something), or creating his own Pantone system for recording our corporeality via the colour spectrum that spans skin, flesh and bone, Oreian is intent on betterunderstanding humanity through the practical investigations of his art.

For Oreian, flesh, and most notably, minced meat, have come to represent the way in which we engage with the endless flow of information that surrounds us today. While social media is a phenomenon of our modern age though, flesh is a subject that has fascinated artists for centuries. Dead or alive, human or animal, flesh has been the focus of some of art history's most powerful and provocative works. We might turn our thoughts to the contorted body and savaged skin of of Grunewald's Christ in The Isenheim Altarpiece, or to Titian, renowned for being “the painter of flesh” and for glazing his works with up to sixty layers of paint in his attempts to accurately reflect the colours of the body. In “Slaughtered Ox”, attributed to the circle of Rembrandt, the flesh of the dead animal dominates the centre ground of the painting, and more recently, in his portrait *Henrietta Moraes on a Blue Couch*, Francis Bacon's protagonist more closely resembles a carcass than a woman. For Bacon: “Flesh and meat are life! If I paint red meat as I paint bodies; it is just because I find it very beautiful.”

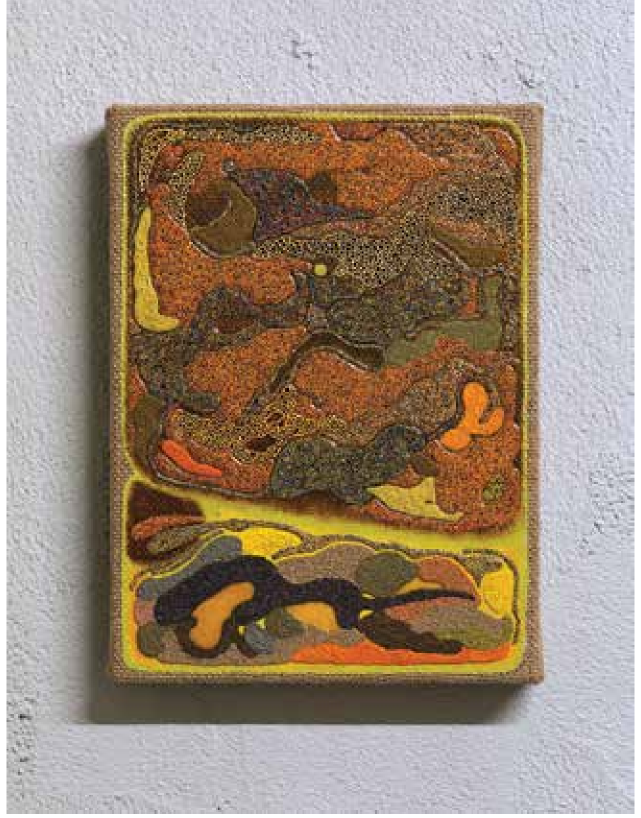
Oreian too seems to be strangely compelled by the certain beauty found within the textures and patterns of minced meat. It is however, the sheer physicality of meat

Radu Oreian, „Autoportret ca fântână”, 153 x 113 cm, grafit și medii pe hârtie, 2020, ©Radu Oreian și Proiecte Novo.
Radu Oreian, ”Self Portrait as a fountain”, 153 x 113 cm, graphite and mediums on paper, 2020, ©Radu Oreian and Novo Projects.

Radu Oreian, „Portret colectiv sub un palmier", 400 x 210 cm, ulei pe pânză, 2020, ©Radu Oreian și La Fondazione.
Radu Oreian, "Collective Portrait under a Palm Tree", 400 x 210 cm, oil on canvas, 2020, ©Radu Oreian and La Fondazione.

Totuși, caracterul fizic brut al cărnii îi permite să funcționeze drept metaforă a filosoficului și chiar a spiritualului. Pentru Oreian, procesul transformator al tocării cărnii și crearea unei versiuni amestecate a ceea ce fusese întreg, viață și respirație, este emblematic pentru ceea ce se petrece în lumea noastră. El vede o versiune simulată a realității în care chiar și limbajul – forma noastră de comunicare – a devenit contaminat sau, pentru a folosi o expresie comună, „hacked".
Ne-am separat de istoria noastră și ne-am îndepărtat de rădăcinile ideilor noastre. Prin urmare, în loc de a construi sau de a reconstrui structuri solide, producem volume tot mai mari de „carne tocată" – nici originală, nici semănând cu gazda din care provine: un produs secundar dezordonat pe care Oreian îl descrie drept „rețea de vectori".
Această idee surprinzătoare a constituit motivația lucrării pe care Oreian a început să o realizeze în recenta sa rezidență la Praga. Include o pânză de 4 x 2 metri, complet acoperită cu o suprafață care seamănă cu carnea tocată. Intenția lui Oreian a fost aceea de a produce o pictură care să funcționeze ca ecran sau ca protecție împotriva mașinațiunilor secolului al XXI-lea. Lucrările sale cele mai recente sunt sensibile și evocatoare. Cu gama lor de culori terestre, amintesc de frescele vilelor romane și de desenele descoperite în peșterile străvechi. Apar reprezentări vâscoase ale cărnii reformate, dar acestea sunt împletite cu picturi delicate ale ramurilor de măslin, pe fundaluri ca niște vârtejuri de nori.
Observăm că Oreian nu este strict legat de carne. El este preocupat și de sublim, la fel cum este de terestru. Lucrările sale dezvăluie faptul că natura abjectă a corpurilor noastre umane și a comportamentelor noastre începe să ne corupă și să ne deformeze, iar spiritul zboară în căutarea libertății. Elementele repetitive din aceste picturi încep, deci, să funcționeze ca forme de meditație. A picta o întreagă pânză plină de mici linii frânte în culorile pielii, cărnii și oaselor este un

that enables it to function so well as a metaphor for the philosophical or even the spiritual. For Oreian, the transformative process of mincing meat and creating a mashedup version of something that was once whole, living and breathing, is emblematic of what is happening throughout our world. He sees a simulated version of reality in which even language - our tool of communication - has become contaminated, or to use the common parlance: "hacked". We've become separated from our history and portioned off from the roots of our ideas. As a result, rather than building or re building solid structures, we instead produce increasing volumes of "minced meat" - neither original, nor resembling the host from whence it came: a messy byproduct which Oreian describes as: "vector meshes".
This startling realisation was the impetus for the body of work which Oreian began to undertake during his recent residency in Prague. It includes a 4 x 2 m canvas, completely covered with a surface that resembles minced meat. Oreian's intention was to bring into effect a painting that can function as a screen or as a protective fender against the machinations of the 21st century. His latest works are both sensitive and evocative. With their array of earthy palettes, they recall the frescoes of Roman villas and the drawings found in ancient cave paintings. There are viscous depictions of reformed flesh but these are twinned with delicate paintings of olive branches, all set against swirling, cloud-like grounds.
Oreian, we realise, is not solely bound to flesh. He is as concerned with the sublime as he is with the earthly. His work reveals the knowledge that as the abject nature of our human bodies and behaviour starts to corrupt and deform us, the spirit soars in search of freedom. Repetitive elements in paintings therefore start to function as a form of meditation. It is a shamanic process to paint an entire canvas filled with little squiggles of skin bone and flesh colours. It is a labour of love, but it is also an act of war on the diminution of the human spirit.
As Oreian painstakingly renders gristle, sludge and fascia



Radu Oreian, „Harta moleculară II", 31 X 23 cm, ulei și medii pe pânză, 2020, ©Radu Oreian.
Radu Oreian, "Molecular Map II", 31 X 23 cm, oil and mediums on canvas, 2020, ©Radu Oreian.

proces șamanic, o muncă a iubirii, dar și un act de război împotriva micimii spiritului uman.
La fel cum Oreian reprezintă cu dificultate zgârciuri, zemuri și pielițe în siena arsă, purpuriu și ocru, noi simțim greutatea trecutului care îi apasă umerii. Romanticii îl cheamă să se îndrepte către peisaje baltice precum David Caspar Friedrich sau să recurgă la viziuni interioare precum William Blake și să renunțe la ororile corpurilor noastre dezordonate. Începem să descoperim limbi de foc și vegetație în cadavrele contorsionate ale lui Oreian. După cum frumusețea este grețos de dulce în unele dintre scenele de îmbăiere ale lui Bonnard, iar anxietatea otrăvitoare amenință să iasă din interioarele lui Vuillard, picturile lui Oreian zumzăie din cauza tensiunii dintre corporal și spiritual. Unul permite și reduce, celălalt aspiră. Lucrarea care rezultă se găsește pe firul dintre frumusețe și grotesc. Oreian, simțim noi, știe asta și împinge tensiunea și mai departe. Spiritul său este înrădăcinat în baroc. Există aici dramă acută, iar el ne satisface simțurile și apetitul senzorial pentru toate lucrurile care sunt legate de dorințele cărnii, dar ne face să pătrundem în subteran, în lumea carnavalescului și a grotescului. La fel cum savurăm imaginea și mirosul unui fruct copt sau a unei bucăți de carne maturată, simțim și senzația gustului metalic care își face loc în prima mușcătură. Elementele care lucrează la coacere și maturare sunt aceleași care servesc drept agenți ai disoluției. Bucuria noastră este dulce-amară, întâlnirea noastră este coruptă. Experiența noastră, după cum dezvăluie Oreian atât de brutal și de delicat, este deja cea a unei versiuni alterate a realității: tocată și reconstituită, dar care, paradoxal (după cum recunoștea Lucian Freud), în starea sa abstractă, pare cumva mai reală.

Traducere de Daniel Clinci

in burnt sienna, puce and ochre, we can feel the weight of the past pressing down on his shoulders. The Romantics beckon him to turn away from the horrors of our messy bodies and to seek out Baltic vistas instead like Caspar David Friedrich, or to dwell on inner visions like William Blake. We start to find tongues of fire and vegetation amongst Oreian's writhing carcasses. As beauty is almost sickly sweet in some of Bonnard's bathing scenes, and poisonous anxiety threatens to burst out of Vuillard's interiors, so Oreian's paintings hum with the tension between the corporeal and the spiritual. One indulges and reduces, the other aspires. The resulting work walks a tightrope between beauty and the grotesque. Oreian, we sense, knows this and he pushes the tension further. His spirit is rooted in the Baroque. There is high drama and he indulges our senses and sensuous appetite for all things relating to fleshly desires, but he tips us over into the underbelly: the world of the carnivalesque and the grotesque. Just as we savour the sight and smell of ripe fruit or rich, aged meat, we also experience the tingle of a metallic taste threading its way through our first mouthful. The elements that act to ripen also serve as agents of decay. Our joy is bittersweet, our encounter, corrupted. Our experience, as Oreian reveals so delicately and brutally, is already that of an altered version of reality: minced and reconstituted, yet paradoxically (as Lucian Freud recognised),in its increasingly abstracted state, it feels somehow more real.

Radu Oreian, „Vectorial Grisaille", 23 x 32 cm, 2020, ©Radu Oreian.
Radu Oreian, "Vectorial Grisaille", 23 x 32 cm, 2020, ©Radu Oreian.

Fabio Lattanzi Antinori, *Stăpâni și sclavi. Google*, 2019 sculptură; LED, microcontrolere, aluminiu extrudat, electronice, date financiare, 175 x 13,5 x 60 cm
Vedere instalație la Kunsthalle Bega. Imagine prin amabilitatea autorului și a Kunsthalle Bega. Credit foto: Kunsthalle Bega, Vlad Cîndea.
Fabio Lattanzi Antinori, *Masters and Slaves. Google*, 2019 sculpture; LED, microcontrollers, extruded aluminium, electronics, financial data, 175 x 13.5 x 60 cm
Installation view at Kunsthalle Bega. Image courtesy of the author and Kunsthalle Bega. Photo credit: Kunsthalle Bega, Vlad Cîndea.

EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA
EXHIBITIONS IN ROMANIA

ORLAN: FILMUL CA MEDIU ABSENT ȘI CORPUL FICȚIONALIZAT

ORLAN: FILM AS AN ABSENT MEDIUM AND THE FICTIONAL BODY

LES FILMS DE SAINTE-ORLAN
Artistă: ORLAN
Curator: Horea Avram, producător: Florin Ștefan
Centrul de Interes, Cluj-Napoca
05.10.-17.11.2021

Text: Horea Avram

LES FILMS DE SAINTE-ORLAN este un titlu asumat înșelător: acesta indică prezența cinematicului, însă nu introduce o proiecție de filme, semnalează un excurs hagiografic, dar nu trimite la o expoziție despre religie și religios. De fapt, genericul trebuie înțeles ca un fel de *statement* al modului de lucru ORLAN-ian, mereu provocator, de multe ori ironic, care își propune să discute și să chestioneze răspicat mediul, identitatea și imaginea, în acest caz, filmul, harul și persoana – *LES FILMS DE SAINTE-ORLAN*! Astfel și altfel spus, e vorba de instrumentalizarea ficțiunii și a extensiei sale logice și active: procesul de ficționalizare. Ambele înțelese – atât de curator cât și de artistă – în sensul lor de bază, plecând de la etimologia sa latinească, „fingere", adică a modela, a inventa și a pretinde. La ORLAN, a modela cu sensul de a hibridiza (chipuri, medii vizuale etc.), a inventa, adică a imagina identități dar și a născoci video-uri din varii resurse, sau a pretinde credibil, plauzibil, a fi titulara unor ample producții cinematografice. Ficțiunea, deci, mânuită ca un joc la granița dintre lumi imaginare și pandantul lor fizic, dintre lucrurile stabile, definitive și cele în perpetuă negociere și schimbare.
De fapt, așa a funcționat ORLAN întotdeauna. Vezi, de exemplu, elogiat-controversata sa acțiune publică din 1977, *Le Baiser de l'artiste* [*Sărutul artistei*], în care artista, din spatele unei platoșe cu reprezentarea corpului său nud și contra sumei de 5 franci, săruta orice doritor sau doritoare, înlocuindu-se astfel pe sine cu propria imagine (vie). Mai târziu, sub influența „pliului" baroc și a sculpturii erotico-extatice a Sfintei Tereza de Bernini, ORLAN își inventează o identitate mistică, fără mistică însă, cea a SFINTEI ORLAN. Un joc provocator ce lua în colimator tradiția istorică a reprezentărilor feminine, cu sau fără lenjerie intimă. „Artă carnală", așa cum o denumește ORLAN. Apoi, în seria de operații performative, nouă la număr, dintre 1990-1993, artista a performat, a perorat și și-a „jucat" propriul corp, alături de figuranți și elemente de recuzită, în timpul unor operații „estetice" înregistrate video și intens mediatizate.
Dincolo de faimoasa serie de performance-uri chirurgicale – o faimă ce riscă să reducă întreaga activitate a artistei la această suită de acțiuni, extrem de vizibilă – trebuie să notăm că ORLAN este o autentică inovatoare, o artistă situată mereu în avangarda lucrurilor: ORLAN a făcut video încă de la începuturile artei video, în anii '70-'80, a făcut în anii '80 artă pe Minitel, strămoșul francez al internetului (!), a folosit potențialul vizual, cultural și simbolic al suprapunerilor și ajustărilor imaginilor portret mult înainte de Photoshop, a construit un „ORLANoïde", un alter ego robotic, a utilizat printre primii/primele posibilitățile experiențiale și tehnologice ale realității augmentate.
Una dintre constantele artei sale a fost preocuparea pentru film. Astfel s-au născut lucrările *Postere pictate. Generice imaginare pentru filme virtuale*, o serie de picturi (!) ample de 200 x 300 cm, realizate între 1988 și 1990, de către o firmă specializată în firme stradale de tip anii '50. Citate din performance-urile anterioare, din seriile de drapaje baroc, operații și „reîncarnări" abundă în imaginile acestor postere-picturi bizare. O altă suită emblematică pentru ORLAN și retorica sa vizuală este seria *Le Plan du Film* (2001), cutii luminoase (*lightboxes*) cu afișe de film cu titluri de rezonanță, în care apar regizori, actori, critici de artă, galeriști – cu toții prieteni ai artistei – în calitate de protagoniști.
Desigur, totul e un *fake*, căci aceste filme nu există! ORLAN a luat *ad litteram* zicerea lui Jean-Luc Godard și a transpus-o aici: „nu doar un film redat invers, ci pe undeva inversul cinema-ului". Asta și face ORLAN: pune în prim-plan filmul *ca idee*, nu ca mediu sau dispozitiv

Les films de Sainte-Orlan is an intentionally treacherous title: it indicates the presence of the cinema, but it does not introduce a film projection, it rather signals a hagiographic discourse, but it does not refer to an exhibit about religion and the religious. Actually, the title should be understood as a kind of *statement* of the ORLAN-ian mode of work, always provocative, often ironic, which wants to discuss and openly question the medium, the identity, and the image, in this case, film, charisma, and the person – *Les films de Sainte-Orlan*! Thus, and thusly said, it is about instrumentalizing diction and its logical and active extension, the fictional process. Both are understood – by the curator and by the artist – in their basic meaning, starting from its Latin etymology, "fingere," to shape, to invent, and to pretend. At ORLAN, to model as hybridization (faces, visual media, etc.), to invent as imagining identities, but also to come up with video from various resources, or to pretend plausibly and credibly, to be the protagonist of wide cinematographic productions. Fiction, thus, manipulated as a game at the border between imaginary worlds and their physical penchant, between stable and definitive things and those in perpetual negotiation and change.
Actually, this is how ORLAN has always functioned. See, for instance, the controversial and acclaimed public performance from 1977, *Le Baiser de l'artiste* [*Kiss of the Artist*], in which the artist, behind a shield bearing the representation of her nude body, for five francs, kissed any willing person, replacing herself with her own (living) image. Later, under the influence of the Baroque "fold" and the erotic-ecstatic sculpture of Saint Teresa of Bernini, ORLAN invented for herself a mystic identity, but without mysticism, that of Saint ORLAN. A provocative game which targeted the historical tradition of feminine representations, with or without lingerie. "Carnal art," as ORLAN calls it. Then, in the series of nine performative operations, between 1990-1993, the artists performed, ranted, and "acted" her own body, together with supporting performers and props, during "aesthetic" operations recorded on video and intensely present in the media.
Beyond the famous series of surgical performances – a fame which risks reducing the entire activity of the artist to this extremely visible suite of actions – we must note that ORLAN is an authentic innovator, an artist of the Avant-garde: ORLAN has been making videos since the beginning of video art, in the 1970s and 1980s, she made art on the Minitel during the 1980s, the French ancestor of the Internet (!), she used the cultural, symbolic, and visual potential of juxtapositions and adjustments of portrait images long before Photoshop, she built an "ORLANoïde," a robotic alter ego, she was among the first to use the experimental and technological possibilities of augmented reality.
One of the constant aspects of her art has been film. Thus, the works *Painted Posters, Imaginary Introductions for Virtual Films*, a series of large paintings (!) 200 by 300 cm, made between 1988 and 1990 by a company specialized in 1950s style street advertising, appeared. Quotations from previous performances, from the series of Baroque draping, operations, and "reincarnations" are abundant in the images of these bizarre poster-paintings. Another emblematic series for ORLAN and her visual rhetoric is *Le Plan du Film* (2001), lightboxes with film posters, with important titles in which directors, actors, art critics, and gallerists appear – friends of the artist – as protagonists.
Obviously, everything is a fake because these films do not exist!
ORLAN took Jean-Luc Godard's saying literally and transposed it here: "not just a film played backwards, but

Artista ORLAN și curatorul Horea Avram. Credit foto: Andrei Budescu. Prin amabilitatea artistei și a Centrului de Interes.
The artist ORLAN and the curator Horea Avram. Photo credit: Andrei Budescu. Courtesy the artist and Centrul de Interes.

Imagine din expoziție. Credit foto: Andrei Budescu. Prin amabilitatea artistei și a Centrului de Interes.
Exhibition view. Photo credit: Andrei Budescu. Courtesy the artist and Centrul de Interes.

(tehnic și spectatorial), ignorând/abrogând tot procesul dinaintea afișului (scenariu, joc actoricesc, producție, postproducție, distribuție etc.). Ea lucrează nu doar cu imaginea de sine, ci și cu imaginea în sine, imaginea (de film) ca potențial de manipulare, propunând ficțiuni auto-hagiografice croite în cheie cinematică, de fapt narațiuni plauzibile dar absente. Nu întâmplător, teoreticianul și curatorul de film Dominique Païni vorbea despre un „viitor anterior" al acestor filme, sau despre un „cinema imaginar" (preluând de fapt expresia și tema artistului lettrist Maurice Lemaître). Un cinema cumva prezent, însă o prezență delegată, ficțională, o prezență *in absentia*.
Tot despre identități imaginare, despre limita fluidă dintre ficțional și real este vorba și în seria de *Auto-Hibridizări* (1994-2014). E vorba de o serie de autoportrete „hibride" care suprapun figura artistei cu măști și chipuri de factură „etnografică" (figuri precolumbiene, africane, nativ-americane, altele provenite din teatrul tradițional chinez etc.), dintre care unele sunt extinse în Realitate Augmentată. Imagini hibride, dar nu atât la nivel medial, la cel tehnic al redării și randării, cât la nivel ontologic și cultural, căci chestionează critic (și, cu un drum, subminează) tocmai clișeele și convențiile de frumusețe feminine, așa cum sunt ele definite în diverse culturi.
Video-urile artistei, dintre care câteva titluri esențiale sunt prezente în expoziție, sunt la rândul lor manifestarea unor prezențe multiple, exerciții de hibridizare, putem zice, adică forme încrucișate/convergente ce pot fi numite, urmându-l pe Raymond Bellour, „*entre-images*", sau pe Yvonne Spielmann, discursuri vizuale „intermedia". Majoritatea acestor video-uri, chiar și atunci când au în centrul lor matricea ORLAN-iană, sunt structurate fragmentar într-o logică a colaj-montajului, uneori citaționist, cu secvențe filmice recuperate, alteori în mozaicări care alătură varii ipostaze ale artistei. Iar ca orice construcție din fragmente, întotdeauna va fi ceva lăsat la o parte, ceva va fi absent, adăugând astfel întregului un nou strat ficțional, pe lângă cel al materialului „sursă", fie acesta citat filmic sau corp(us) performativ.
Numitorul comun al lucrărilor expoziției *LES FILMS DE SAINTE-ORLAN* este deci acest joc ambiguu al prezenței și absenței, întâlnirea fluctuantă dintre realitate și imaginar: dintre filmul ca intenție și prefigurare și filmul ca mediu absent, dintre identitățile feminine și corpul ficționalizat.

* Precizare: În numărul 50-51 al revistei ARTA, a apărut dintr-o eroare redacțională o formă scurtată a textului „Peter Krausz și memoria ca loc" de Horea Avram.
Ne cerem scuzele de rigoare.

somehow the opposite of cinema." This is what ORLAN is doing: she proposes film as an *idea*, not as a medium, or a (technical and spectacular) device, ignoring/canceling the process that happens before the poster (screenplay, acting, production, post-production, distribution, etc.). She works with the self-image, but also with the image in itself, the (film) image as a manipulative potential, proposing auto-hagiographic fictions in cinematic fashion, plausible but absent narratives. Thus, theorist and film curator Dominique Païni spoke of an "anterior future" of these films, or of an "imaginary cinema" (actually using Letterist artist Maurice Lemaître's phrase and theme). A cinema that is somehow present, but with a fictional, delegated presence, a presence *in absentia*.
The series *Self-Hybridizations* (1994-2014) is also about imaginary identities, about the fluid limit between the fictional and the real. It is a series of "hybrid" self-portraits which superimpose the image of the artist onto masks and "ethnographic" faces (pre-Columbian, African, Native American, some taken from traditional Chinese theater, etc.), some of which are extended in augmented reality. Hybrid images, but not at a media level, but at the technical one of rendering, ontologically and culturally, because it critically questions (and undermines) the cliches and conventions of feminine beauty defined by the various cultures.
The artist's videos, of which several essential titles are present in the exhibit, are the manifestation of multiple presences, hybridization exercises, we may say, crossed/convergent forms which may be called, after Raymond Bellour, "entre-images," or in the words of Yvonne Spielmann, "intermedia" visual discourses. Most of these videos, even when they are centered around the ORLAN-ian matrix, are fragmentarily structured in a logic of collage-montage, sometimes containing quotations, with recuperated film sequences, sometimes with mosaics of the various images of the artist. And, as any construction made of fragments, something will always be left aside, something will be absent, adding a new fictional layer to the whole, alongside the "source" material, be it film quotes or performative corpus.
The common denominator of the works exhibited in *Les films de Sainte-Orlan* is this ambiguous game between presence and absence, the fluctuating encounter between reality and imaginary, between film as intention and prefiguration and film as an absent medium, between feminine identities and the fictionalized bodies.

Translated by Daniel Clinci

* Note: In issues 50-51 of Revista ARTA, due to an editorial error, a shorter version of Horea Avram's article "Peter Krausz and Memory as Place" was published. We apologize for the mistake.

Imagine din expoziție. Credit foto: Andrei Budescu. Prin amabilitatea artistei și a Centrului de Interes.
Exhibition view. Photo credit: Andrei Budescu. Courtesy the artist and Centrul de Interes.

EXPERIMENT ALEXANDRU ANTIK - DESPRE MEMORIE ȘI DOCUMENTARE ARTISTICĂ
ALEXANDRU ANTIK EXPERIMENT - ABOUT MEMORY AND ARTISTIC DOCUMENTATION

BEYOND EXPERIMENTAL
Artist: Alexandru Antik
Curatoare: Ana Negoiță
Centrul Cultural Palatele Brâncovenești, Mogoșoaia
14.09- 31.10.2021

Text: Ana Negoiță

Centrul Cultural Palatele Brâncovenești de la Porțile Bucureștiului – Mogoșoaia a găzduit de curând o expoziție eveniment: *Beyond Experimental*, semnată de către Alexandru Antik, recunoscut internațional drept una dintre cele mai inovatoare, critice și puternice voci ale artei contemporane. Prezentată de Asociația ArteWiser, în colaborare cu Galeria Sector 1, cu Institutul Balassi – Institutul Cultural Maghiar din București – și Centrul de Excelență în Studiul Imaginii – CESI – din cadrul Universității București. Finanțată de către AFCN și alcătuită pentru spațiile Palatelor Brâncovenești, expoziția curatoriată de Ana Negoiță aduce în prim plan diferite etape din demersul artistic al unuia dintre cele mai importante nume din arta românească experimentală.

Beyond Experimental este un proiect care redă într-un sistem aproape caleidoscopic diferite etape din demersul artistic al lui Alexandru Antik. Proiectul grupează o serie de instalații cheie ale artistului care au fost restructurate, *site-specific*, pentru galeriile Cuhnia, Foișor și Ghețărie de la Mogoșoaia. Astfel, fiecare așezare *in situ* s-a produs printr-un proces de resistematizare și reconfigurare a lucrărilor pentru a augmenta o simbioză cu locul, generând un continuu efect de acomodare și contrast.
Cele trei zone de lucru definesc de fapt nuclee individuale care prezintă publicului o cronologie artistică subiectivă, care focalizează lucrări, momente definitorii din opera artistului. Publicul este astfel ghidat, condus prin traseul expozițional într-o incursiune cronologică în laboratorul de lucru al artistului, iar multimedialitatea în care instalațiile au fost gândite și restructurate în acord cu spațiile face ca procesul de vizitare să fie unul interactiv, imersiv. Expoziția integrează o serie de instalații obiect și instalații multimedia, video-uri, sound design etc. sistematizate într-un discurs unitar care are capacitatea de a descrie stadiile importante ale unei biografii artistice remarcabile.
În spațiul central al Cuhniei este montată una dintre cele mai iconice lucrări semnate de Antik, *Control in Training*, o instalație multimedia, realizată în 2020, care are la bază reconstituirea prin recuzite, accesorii și cadrul platformă al unui performance din 1997. Cadrul performance-ului a fost o scenă circulară, cu un diametru de 3 m. Pe o suprafață semi-oglindă era întinsă o rețea de cabluri pirotehnice, rețea confecționată din fitil pentru detonat și sârmă de magneziu. Un număr de cutii luminoase și fragmente din reproduceri ale unor performance-uri ale artistului constituiau componentele principale formând nodurile rețelei. În epicentrul scenei, la aproximativ 30 cm înălțime, peste rețea, artistul era suspendat cu capul în jos, spre podea. De sus, o cameră video a înregistrat întreg procesul performance-ului. Un proiector, conectat la o cameră video, proiecta înregistrările video ale acțiunii. Cu un dispozitiv electric fixat pe corpul artistului, acesta a detonat, pe rând, segmente din rețea, realizând astfel un spectacol pirotehnic. Tot prin intermediul acestui dispozitiv, artistul a putut opri firul liniar al înregistrării și astfel a completat, de fapt, filmul cu o serie de efecte vizuale și tehnice, reușind chiar să mixeze live imagini și sunete produse pe parcursul performance-ului.

Performance-ul trimitea la o serie de întrebări-teme abordate de artist:
- În ce măsură poate să rămână artistul un „visător" într-o lume tehnologică și digitală?
- În ce măsură se poate antrena sau instrui imaginația artistică a cuiva? Dacă acest lucru este posibil, cum se poate face?
- Care este diferența dintre o idee artistică conceptuală și o idee artistică „fantezistă"?
- Cum sunt „scurtcircuitate" semnificațiile lexicale ale memoriei de „scânteile" provenite din inspirațiile noastre?

Instalația din 2020 este o nouă creare a lucrării,

The Brâncoveanu Palace Culture Center (Centrul Cultural Palatele Brâncovenești) from the gates of Bucharest, Mogoșoaia, has recently hosted a very special exhibition. Titled *Beyond Experimental*, it's a solo show by Alexandru Antik, internationally acclaimed as one of the most innovative, critical, and unique voices in contemporary art. The show was presented by the ArteWiser Organization (Asociația ArteWiser) in collaboration with Sector 1 Gallery (Galeria Sector 1), the Balassi Institute – The Magyar Cultural Institute, Bucharest (Institutul Balassi – Institutul Cultural Maghiar din București) – and the Center of Excellence in Image Studies (Centrul de Excelență în Studiul Imaginii – CESI) within Bucharest University (Universitatea București). The exhibition curated by Ana Negoiță showcases different stages from the body of work of one of the most important names in Romanian experimental art. The show was funded by AFCN and designed specifically for the spaces within the Brâncoveanu Palaces.

Beyond Experimental takes various stages from Alexandru Antik's career and arranges them almost kaleidoscopically. The projects brings together a series of the artist's key installations that have been reimagined in order to create site-specific works for the Cuhnia, Foișor and Ghețărie (The Ice Box) gallery spaces at Mogoșoaia. Thus, for each space, the works have been restructured and reconfigured to emphasize their symbiotic relationship to their new environments, creating a sustained tension between their elements.
The three zones, working independently, create a subjective chronology for the public, bringing forth works and defining moments from the artist's body of work. This way, the public is guided through the exhibition chronologically through the heart of the artist's way of work which, coupled with the newly restructured multimedia installations and their relationship with the spaces, makes for an immersive, interactive experience.
The exhibition presents a series of object-based as well as multimedia installations merging video, sound design, etc. refined into a distilled discourse which marks key stages of a major artistic biography.
One of Antik's most iconic works, the 2020 multimedia installation *Control in Training* is presented in the central Cuhnia space.
The work is a reconstruction of a 1997 performance through props, accessories, and special design. The initial performance took place on a round stage with a 3-meter diameter where, on a semi-reflective surface, a series of pyrotechnic cables made out of detonator cords and magnesium wire was laid out. Several lightboxes and pieces of reproductions from the artist's previous performances acted as the main elements creating centers within the network. At the dead center of the mise-en-scène the artist lay suspended, head down, facing the floor, 30 centimeters above the network.
A video camera was recording the ongoing performance from above and a projector connected to the camera was then reproducing the images on a screen.
Through an electric device placed on his body, the artist detonated segments of the network, one by one, resulting in a pyrotechnic display. Thanks to the same device, the artist was able to play with the linearity of the recording, adding a series of visual and technical effects to the film, even managing to mix sounds and images live during the performance.

The performance tackles numerous themes and questions from the artist's works:
- Can an artist remain a "dreamer" in a deeply technological, digital world?
- Can we build up / fine-tune someone's artistic imagination and if so, how would that work?
- What is the difference between a conceptual artistic premise and just the use of "fantasy"?
- How can we short-circuit the lexical meanings of memory through the sparks of inspiration?

The 2020 installation is a reiteration of the 1997 performance using the conceptual and main elements

Alexandru Antik, *Camera suspinelor*, 2020, video în Sala Ghețărie. Credit foto: Balazs Gabor.
Alexandru Antik, *Sighs Room*, 2020, video in Ghețărie Hall. Photo credit: Balazs Gabor.

pornind de la conceptul și elementele principale ale performance-ului din 1997. În instalație este prezentă scena (inițială) a performance-ului, fiind utilizată ca o recuzită încă activă, dar recontextualizată, restructurată. Aici elementele platformei și figura suspendată funcționează ca elementele specifice ale unei lucrări multimedia. Instalația redă o atmosferă industrială, tehnică, care a suferit un anumit grad de deteriorare în timp. Dacă performance-ul inițial a vizat problematica atitudinii artistului față de noile tehnici, flexibilitatea gândirii creative a artistului față de noile tehnologii, sau relația dintre creație și memorie, instalația actuală își propune să sugereze un câmp al unei acțiuni părăsite, reprezintă metafora vizuală a unei lumi obiectuale, unde artistul este prezent numai indirect.
Tot în Cuhnie sunt expuse alte patru instalații de referință: *Reconstituiri / Transcrieri / Re-creații*, instalația unui proiect realizat într-o magazie de cărbune (1991); *Macheta unei discuții familiale*, o instalație multimedia (2016) care recreează lucrarea din 2001, compusă din 30 de figurine, foto printuri pe plexiglas asamblate în cutii PVC iluminate cu leduri și 8 lightbox-uri cu texte – concepte care preiau însemnări din caietul de notițe al artistului.
„Rolul unei machete este să pre-vizualizeze un proiect, o construcție sau o structură.
Această machetă-instalație prezintă procesul creativ al instalației matrice, un demers care redă un proces de creație de la invitația artistului la expoziție și până la închiderea expoziției respective. Macheta cuprinde elementele conceptuale și reale ale instalației, iar acestea formează cele două straturi ale lucrării:
1) stratul conceptual, semnalizat prin opt printuri, anexate cu însemnări cotidiene ale creației;
2) stratul cu urmele unei acțiuni a cuplului familial, unde personajele apar în ipostaza pozițiilor resurecției biblice (inspirate de icoana «Resurecția morților» / *Codex Vyssegradensis*, sf. sec. XI). O acțiune artistică, desfășurată în sfera vieții private a cuplului familial, documentată fotografic, fotografii care au fost utilizate apoi la realizarea machetei.
Participanții, implicați în procesul de creație, trec prin diferite etape și situații: în prima fază aceștia sunt figuri contemplative ale lecturilor cu rol documentar, apoi, sub imboldul și impulsul sugerat de motivului resurecției, devin performeri, actori în fața aparatului foto, mai apoi, aceștia devin autorii și realizatorii instalației (machetei). Iar, la final, sunt figuri și motive reprezentate în lucrarea expusă. Instalația *Macheta unei discuții familiale* (2016) este un dublu work in progress, prin faptul că vizează prezentarea evoluției elaborării unei creații artistice, iar în al doilea rând, reprezintă o recreare a unei lucrări mai vechi." (Alexandru Antik)
Memoria acțiunii. Visul n-a pierit '86 este de asemenea o instalație multimedia din 2018 care reprezintă de fapt o regândire într-o paradigmă vizuală nouă a acțiunii artistice de la Sibiu din 1986. „În instalația multimedia recreez demersul acțiunii, reevoc atmosfera și contextul în care s-a desfășurat performance-ul, prezint motivațiile mele care m-au îndemnat să mă exprim atunci în acest fel. În configurarea instalației am utilizat numai elementele acțiunii, fotografii, texte și materiale sonore document, pe care le-am recreat pentru a forma și a corespunde funcțiilor instalației multimedia. Astfel instalația nu este un remake sau o reconstituire simplă a vechii lucrări, ci mai degrabă o nouă lucrare." (Alexandru Antik)

of the initial work. The stage used in the original performance is part of the installation, used as an active, albeit recontextualized, restructured prop. Here the elements of the platform and the hanging figure work as specific elements of a multimedia piece. The installation evokes an industrial, techno attitude weathered by the passage of time. Where the initial performance was questioning the artist's attitude towards new media and pushing the boundaries of artistic reflection when faced with technology or the relation between creation and memory, the current installation is an indirect visual metaphor of a material world, an empty field where the artist is only present indirectly.
Four more notable works are exhibited in the same space. There's *Reconstructions / Transcriptions / Recreations* [*Reconstituiri / Transcrieri / Re-creații*], an installation based on a project in a coal deposit (1991), as well as *Scale Model of a Family Conversation [Macheta unei discuții familiale*]. a multimedia installation from 2016 recreating the 2001 work made out of 30 figurines and photographic prints mounted on fiberglass in LED-light PVC boxes with 8 lightboxes with conceptual texts from the artist's workbook.
"A scale model is meant to offer a preview for a project, a construction or a structure. This installation-scale model represents the creative process of the installation blueprint, showcasing the full process from the artist being invited to exhibit until the closing of the exhibition. The scale model uses both real and conceptual elements of the installation, forming a two-layered work: the conceptual layer, represented by eight prints complete with daily creative notes;
the layer that traces the actions of a family couple, where characters are on display in the same poses as the Biblical resurrection (inspired by the icon 'The Waking of the Dead' / *Codex Vyssegradensis*, late 11th century). An artistic action that took place within the private sphere of the family couple and documented photographically has also been used in creating the scale model.
The active participants in the creative process experience different phases and situations: first, they are contemplative figures of readings of documentary purpose, then, as suggested by the energy and inspiration of the resurrection, they start acting before the camera, later becoming the authors of the installation and the hands behind it. Then, finally, they are symbols and motifs present in the exhibited works. *Scale model of a family discussion* (2016) is a double work in progress, aiming to showcase the evolution of creating an artistic work and at the same time recreating an older piece." (Alexandru Antik)
The Memory of the Action. The Dream is Still Alive '86 [*Memoria acțiunii. Visul n-a pierit '86*] is the third multimedia installation presented in the space. This 2018 piece is in fact taking an artistic action presented in Sibiu in 1986 reworked through a novel visual paradigm.
"In this multimedia installation I'm recreating the discourse of the action, evoking the atmosphere and context in which the performance took place, as well as presenting the motivations that led me to choose this particular artistic medium. In creating the installation I used solely elements of the initial action such as photographs, texts, and sound documentation that I've recreated in order to create and relay to the role of the multimedia installation. This way, the installation is not simply a remake or a reconstruction but rather a whole new work in itself. " (Alexandru Antik)

Alexandru Antik, *Control în Training*, instalație în Sala Cuhnie. Credit foto: Balazs Gabor.
Alexandru Antik, *Control in Training*, installation in Cuhnie Hall. Photo credit: Balazs Gabor.

Alexandru Antik, *Ipoteze de obiecte - ansamblu*, instalație în Sala Foișor. Credit foto: Balazs Gabor.
Alexandru Antik, *Object hypotheses - set*, installation in Foișor Hall. Photo credit: Balazs Gabor.

Recuzita (2016) reprezintă simbolic reminiscența pielii artificiale pe care artistul a abandonat-o în cadrul performance-ului *Abandonarea pielii* din 1996. Pielea, o imitație de latex, este de fapt recuzita de la prezentarea performance-ului anterior. Motivația recreerii acestei instalații are la bază evocarea optimă a conceptului artistic al operei și viziunii originale printr-un proces de translație artistică de la un gen la altul. Prezentarea performance-ului original este făcută din perspectiva proiectului *Visions in the Dark*, un experiment artistic plasat într-o zona intermediară dintre lumină și întuneric.
În Galeria Foișor a fost expusă instalația *Ipoteze de obiecte*, un proiect din 2019 de reconstituire a seriei omonime care integrează un ansamblu de lucrări realizate în perioada 1978-1982. Astfel, spațiul este transformat într-un loc utopic, atemporal în care obiecte ipotetice pun privitorul în tensiune față de manierele standardizate de raportare și percepție a realității și materialității obiectelor.
Camera suspinelor, o instalație multimedia formată din 7 proiecții video și sistem de sunet 3D, este probabil cea mai sinestezică și imersivă soluție vizuală din structura expoziției, acest lucru fiind augmentat de caracterul claustral al spațiului Ghețăriei. Maniera în care artistul a gândit adaptarea și configurarea instalației în acord cu caracteristicile spațiului definesc un tip scenografic, teatral prin care publicul interacționează cu lucrarea, aflându-se, ad litteram, în interiorul instalației, fiind conținut, integrat în aceasta. Lucrarea include secvențe din filme binecunoscute ale lui Ingmar Bergman și Chris Marker, unde scenele au fost refăcute în conformitate cu conceptul instalației video. În privința conținutului, scenele utilizate au fost eliberate de

The last piece shown in the space, *The Props* [*Recuzita*] (2016) symbolically represents the remaining artificial skin that the artist shed in the 1996 performance [*Shedding of the Skin Abandonarea pielii*]. Said skin, a latex imitation, is actually a prop from the previous performance. The main reason behind recreating this installation is based on the optimal representation of the original work and artistic vision that has been translated from one medium to another. The original performance is set within the *Visions in the Dark* project, an artistic experiment inhabiting the liminal space between light and darkness.
The Foișor Gallery hosts *Object Hypotheses* [*Ipoteze de obiecte*], a 2019 installation that recreates the series of 1978-1982 works of the same name. In this manner, the space is transformed into a utopian space outside of time where hypothetical objects question the viewer's standardized modes of perceiving and relating with reality and the materiality of objects, creating much tension.
Chamber of Sighs [*Camera suspinelor*], a multimedia installation containing seven video projections and a 3D sound system, is perhaps the most synesthetic and immersive visual representation in the show, the effect augmented by the claustrophobic space of the Ghețărie gallery. The way in which the artist has conceived the reconfiguration of the installation bearing in mind the space's layout emphasizes the show's particular scenography, resulting in a theatrical relation between public and work, the former being literally in the middle of the installation, practically integrated within. The work contains clips from famous movies by Ingmar Bergman and Chris Marker, the artist remaking the scenes according to the video installation's concept.

Alexandru Antik, *Memoria acțiunii. Visul nu a pierit*, 2018 instalație în Sala Cuhnie. Credit foto: Balazs Gabor.
Alexandru Antik, *Action memory. The dream is not gone*, installation in Cuhnie Hall. Photo credit: Balazs Gabor.

contextul lor original, iar caracterul narativ a fost redus la minim. Instalația prezintă personaje feminine care își trăiesc viața solitar, izolate în capsule virtuale spațiale și temporale. Scenele lente și repetitive sugerează evenimentele dintr-un timp monoton. Secvențe reluate mereu, mișcările încetinite până la imaginea statică fac ca scena filmului să se dizolve în propriile frame-uri. Trăsăturile faciale ale figurilor feminine încremenesc uneori în imagini statice, alteori secvențele devin mute. Lucrarea reprezintă un experiment intermediar între film și instalație. Ambii regizori au influențat structura lucrării, însă în acest caz miza experimentului este diferită, scopul principal fiind acela de a realiza o video-instalație cu utilizarea componentelor audio-video în conformitate cu specificul acestui gen. Mai exact, obiectivele artistice erau acelea de a realiza o structură spațială ambientală care integrează o serie de video-filme proiectate în loop pe durata expunerii și realizarea unui sistem de sunet 3D, perfect sincronizat cu elementele vizuale.

As far as content goes, the clips have been detached from their original context, their narrative role reduced to a minimum. The piece presents female characters living a solitary life isolated in spatial and temporal virtual capsules. The slow, repetitive scenes suggest events taking place in a flat, monotonous duration, and the scenes repeated over and over with movements slowed down to the point of almost still images make the film dissolve within its own frames. The female figures' facial expressions sometimes lie frozen in still images, while elsewhere the clips lose the sound. This particular work is an intermediary experiment between film and installation. Both cited directors have been influential to the work's structure, although in this case the experiment's drive is different, its main goal being to create a video installation using audio-visual components according to the medium. More precisely, its artistic objectives were to create an ambient spatial structure integrating a series of video-films projected in a loop throughout the duration of the show and creating a 3D sound system perfectly synchronized to the visual elements.

Translated by andra nikolayi

Baptiste Debombourg, *Untitled*, 2021. Instalație contextuală; lemn, parbrize sparte, dimensiuni variabile.
Vedere instalație la Kunsthalle Bega. Imagine prin amabilitatea autorului și a Kunsthalle Bega. Credit foto: Kunsthalle Bega, Vlad Cîndea.
Baptiste Debombourg, *Untitled*, 2021. Contextual installation; wood, broken windshields, variable dimensions.
Installation view at Kunsthalle Bega. Image courtesy of the author and Kunsthalle Bega. Photo credit: Kunsthalle Bega, Vlad Cîndea.

DESPRE ARTISTUL CONTEMPORAN CA SUPEREROU ȘI ARTA CA SALVARE PERSONALĂ A LUMII

ABOUT THE CONTEMPORARY ARTIST AS SUPERHERO AND ART AS PERSONALLY SAVING THE WORLD

Text: Raluca Oancea

CRONICILE VIITORILOR SUPEREROI
Artiști: Hyunjin Bek, Adriana Chiruta, Baptiste Debombourg, Heecheon Kim, Fabio Lattanzi Antinori, Lawrence Lek, Dalibor Martinis, Adina Mocanu, Maria Pop Timaru, Larisa Sitar, Dimitar Solakov, Stardust Architects
Curatoare: Anca Verona Mihuleț
Kunsthalle Bega, Timișoara
02.10.2021-20.03.2022

La început de octombrie, Kunsthalle Bega, spațiu coordonat de Alina Cristescu, Liviana Dan, Andreea Drăghicescu, Ugron Lajos, Bogdan Rața, dedicat expunerii și dezbaterii artei contemporane cât și încurajării prin premii a tinerilor curatori inovativi, a lansat un nou proiect de anvergură pentru următoarele șase luni, mai precis expoziția *Cronicile viitorilor supereroi*, însoțită de o serie de workshop-uri și evenimente satelit dedicate comunității timișorene în prag de capitală culturală. Pentru acest proiect Anca Mihuleț, tânără curatoare care, alături de Liviana Dan, a conceput programul de expoziții al Galeriei de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal (2006-2013) și care deține deja în portofoliu semnificative experiențe internaționale (Bienala de la Veneția, 2013, Bienala de la Singapore, 2019, Festivalul de Artă și Tehnologie STRP, Eindhoven, 2020-2022), a reunit doisprezece poziții artistice hibride, plasate la intersecția artei vizuale cu arhitectura, artele spectacolului, noile tehnologii, un meta-teritoriu pe care gândirea și estetica europeană intră în dialog cu valorile asiatice iar realul întâlnește virtualul.

Continuând cercetările de la Singapore și Eindhoven asupra noilor simbioze dintre artă și tehnologie, dintre transmedialitate și percepție, proiectul de la Kunsthalle Bega pune în act câteva principii propuse de Ray Kurzweil în cartea *Danielle: Chronicles of a Superheroine* (2019), precum redefinirea conceptului de *Supererou* dincolo de limitele patentului Marvel și reconsiderarea ideii de *salvare* personală, individuală *a lumii,* neafiliată unui regim politic sau ideologie.

Adresându-se în principal tinerei generații ce percepe astăzi lumea mediat, prin multiple ecrane (al computerului, al telefonului mobil etc.) proiectul lansează o invitație către cunoașterea complementară ce ia naștere la nivelul intim al pielii, al respirației, al micro-mișcărilor feței sau corpului, o cunoaștere directă ce necesită branșarea la firul roșu al sentimentelor, al poeziei. Astfel înarmați cu o dublă cunoaștere, posesorii de minți tinere, flexibile (indiferent de vârstă) pot deveni ei înșiși Supereroi, agenți ai propriei existențe, capabili de a schimba lumea prin artă, tehnologie sau chiar printr-un mod inedit de a vedea lucrurile.

O primă interpretare a Supereroului va porni chiar de la definiția Poetului, în accepțiunea romantismului german de la Hölderlin la Heidegger, ca ultim erou ce cutează a trăi autentic, riscant, la limită dar și de la avatarurile lui Făt Frumos, personaj central al basmelor românești al cărui profil intim, inclusiv în relație cu moartea, depășește orice schematizare sau simplu dualism bine-rău.

Două Supereroine ce abordează actul artistic pe filieră romantică în paralel cu folosirea noilor tehnologii sunt Adina Mocanu și Adriana Chiruta. Ambele lucrări îmbină arta video cu performance-ul, textul cu imaginea, generând o poezie riscantă și fragilă ce scoate din ascundere profunde layere personale, sentimente și frânturi de gânduri ce induc publicului stări similare de introspecție sau chiar transă. Adina actează ea însăși povestea Ninei Kulagina, o gospodină rusă devenită celebră în timpul Războiului Rece datorită puterilor sale supranaturale. Performance-ul are loc într-un spațiu ascuns, o firidă a galeriei ce sugerează un coridor al memoriei, printre televizoare vechi pe care rulează videouri ce redau diferite episoade ale vieții și *minunile* săvârșite de supereroina ce întruchipa pentru URSS, alături de competiția pentru ocuparea

In early October, Kunsthalle Bega, the space run by Alina Cristescu, Liviana Dan, Andreea Drăghicescu, Ugron Lajos, and Bogdan Rața whose aim is to exhibit and discuss contemporary art as well as encourage innovative young curators by offering prizes, launched a new and ample six-month project, namely the exhibition titled *Chronicles of the Future Superheroes*, which was accompanied by a series of workshops and associated events dedicated to the community of Timișoara, as the city prepares to become a European Capital of Culture. For this project, the young curator Anca Mihuleț, who conceived the exhibition program of the Brukenthal Museum's Contemporary Art Gallery together with Liviana Dan (2006-2013) and who already has relevant international experience under her belt (the Venice Biennale, 2013, the Singapore Biennial, 2019, the STRP art and technology festival in Eindhoven, 2020-2022), brought together twelve hybrid art projects located at the intersection of visual art with architecture, the performing arts, and new technologies, a meta-territory in which European thought and aesthetics enter into a conversation with Asian values and the real meets the virtual.

Continuing the research undertaken in Singapore and Eindhoven on the new kinds of symbiosis between art and technology, between transmediality and perception, the exhibition at Kunsthalle Bega enacts a number of principles proposed by Ray Kurzweil in his book *Danielle: Chronicles of a Superheroine* (2019), such as redefining of the concept of Superhero beyond the Marvel type and reconsidering the notion of personally, individually saving *the world*, without being affiliated with a political regime or ideology.

Addressed mainly to the young generation, who perceive the world mediated through screens (computer screens, smartphone screens, etc.), the project extends an invitation to access the complementary knowledge that takes place on the intimate level of the skin, breath, the micro-movements of the face or body, a direct knowledge that requires hooking up to the thread of feelings and poetry. Armed with this double knowledge, today's young, flexible minds (regardless of age) can themselves become Superheroes, agents of their own existence, able to change the world through art, technology, or even through a new way of seeing things.

The first interpretation of the Superhero starts from the definition of the Poet, in the German Romantic conception from Hölderlin to Heidegger, as a final hero who dares to live authentically, to the limit, not afraid of risks, but also from the avatars of Făt Frumos, a central character of Romanian fairy tales, whose character, even in relation to death, transcends any schematization or mere good-evil dualism.

Two Superheroines who approach the artistic act in a way that is indebted to Romanticism, while also employing new technologies, are Adina Mocanu and Adriana Chiruta. Both their works combine video and performance art, text and the image, generating an intense and fragile poetry that reveals deep personal layers, feelings, and fragments of thought that give the audience similar introspective or even trance-like states. Adina personally enacts the story of Nina Kulagina, a Russian housewife who became famous during the Cold War for her psychic abilities. The performance takes place in a hidden space, an alcove in the gallery, suggesting a memory corridor, among old televisions playing videos of the life and miracles performed by

Vedere din expoziție în Kunsthalle Bega cu:
Stardust Architects, *Metakitchen*, 2021. Instalație spațială care reunește cinci practici transformative (în prim-plan);
Maria Pop Timaru, *În Dumnezeu avem încredere / Mântuitorul/ Cine ne va salva de noi înșine?/ SOS / În căutarea unui erou/ Unde ești?*, 2021. Sculptură; ceramică glazurată, polistiren, ciment, lemn, plastic, tub led, bandă led, silicon, 113 x 120 x 230 cm (pe stânga);
Dimitar Solakov, *Permafrost and Icecaps*, 2019. Neoni pâlpâitori (pe dreapta).
Imagine prin amabilitatea autorilor și a Kunsthalle Bega. Credit foto: Kunsthalle Bega, Vlad Cîndea.

Exhibition view in Kunsthalle Bega with:
Stardust Architects, *Metakitchen*, 2021. Space installation re-uniting five transformative practices (in foreground);
Maria Pop Timaru, *In God We Trust / Saviour/ Who will save us from ourselves?/ SOS / Looking for a hero/ Where are You?*, 2021. Sculpture; glazed ceramic, polystyrene, cement, wood, plastic, led tube, led strip, silicone, 113 x 120 x 230 cm (on the left);
Dimitar Solakov, *Permafrost and Icecaps*, 2019. Flickering neons (on the right).
Image courtesy of the authors and Kunsthalle Bega. Photo credit: Kunsthalle Bega, Vlad Cîndea.

spațiului, un important instrument de propagandă mediatică. Artista joacă rolul Ninei ascunsă în spatele unei măști și asemeni eroinei lui Bergman din *Persona* practică o suprapunere personală cu supereroina rusă. Realizarea vizuală este impresionantă: costumul Adinei în fine nuanțe de gri rezonează cu fardul gri argintiu cu care și-a acoperit fața și corpul, cu părul prins într-o coafură cu iz asiatic, dându-i un aer de personaj hibrid, multicultural, situat la intersecția umanului cu tehnologicul. Același *pattern* grafic se regăsește în pietrele cu care este acoperită podeaua spațiului performativ, obiecte instabile ce produc sub tălpile publicului sunete neașteptate și un efect teatral, care amintește de o celebră „proto-instalație imersivă” din perioada Renașterii, *Prăbușirea Giganților din Olimp*, în care Giulio Romano a acoperit cu pietre de râu podeaua sălii pe ai cărei pereți zugrăvise scena. Categoria Supereroilor reunește astfel atât figurile zeilor, giganților și indivizilor extraordinari capabili a accesa teritorii transcendente (ce altceva ar însemna mania poeților și a ghicitorilor invocată de Platon în *Phaidros*) cât și conotația colectivă, construită și transmisă mediatic, a *super-puterii*.
Adriana Chiruta, ea însăși o Supereroină fragilă dar hotărâtă, și-a propus de ceva timp să își construiască într-o poiană, lângă Sibiu, propria țară, Carambach, un eco-laborator de artă contemporană. Pentru *Cronicile viitorilor supereroi* ea a pregătit un periplu care începe cu o instalație video retrasă asemeni unui fluture sus pe grinzile galeriei. Fluturii exotici suprapuși pe *layere* semitransparente alături de portretul artistei te îmbie la o ieșire din zona corporalității și a ritmului nociv al existenței cotidiene, mesaj reluat de o serie de unsprezece exerciții de micro mișcare care pornesc de la texte scurte, percutante ce încapsulează experiențe intime. Ascunse în colțurile galeriei, indicațiile performative situate la intersecția poeziei cu score-urile Fluxus îndeamnă viitorii supereroi: a-și imagina că se topesc ca o bucată de ciocolată, că limba lor e o petală de magnolie ce cade pe suprafața calmă a unui lac; a se aduna în interiorul pieptului, a se transpune într-un punct infinitezimal, a rosti cu voce joasă sunetul aaa până învelesc în el întreaga planetă. Celor care ridică îndrăzneți privirea către luminatorul pe care pătrunde o lumină ușoară de început de toamnă li se recomandă să își imagineze că aerul pe care îl respiră este un nor pufos de pe cer. În timp, toate acestea determină publicul a se transforma în actant, în agent, recuperându-și corpul, esența calitativă a timpului și a mișcării și chestionându-și identitatea, persoana, diferența.
Într-un registru similar, Larisa Sitar creează un amplu basorelief din ciment *Studiu (II) pentru Aeternum* care, în acord cu metafizica subtilă a basmului *Tinerețe fără bătrânețe*, deconspiră obișnuita reducere a (super) eroului la un principiu etern și abstract. În ciuda dimensiunii monumentale lucrarea se constituie mai curând ca un anti-monument în care firul narativ, contururile personajelor și însăși materialitatea se estompează. Colecția de membre și forme ce se desprind parțial dintr-un *layer* de drapaje chestionează atât clasicismul artistic de sorginte antică cât și principiile filosofiei occidentale fondate pe idee, întreg, eternitate. Deturnată va fi și tradiția basoreliefului de a glorifica era tehnicii ca eră a progresului și industrializării, în favoarea unor idei de inspirație orientală, precum existența frumuseții fără eternitate și asocierea tehnologiei mai curând cu fragilitatea

Adina Mocanu, *Being Nina*, 2019 – 2021. Instalație video multi-channel, intervenții la fața locului, performence. Vedere instalație la Kunsthalle Bega. Imagine prin amabilitatea autorului și a Kunsthalle Bega. Fotografie: Kunsthalle Bega, Vlad Cîndea.
Adina Mocanu, *Being Nina*, 2019 – 2021. Multi-channel video installation, on-site interventions, performance. Installation view at Kunsthalle Bega. Image courtesy of the author and Kunsthalle Bega. Photograph by: Kunsthalle Bega, Vlad Cîndea.

the aforementioned superheroine, who was, for the USSR, together with their efforts in the space race, an important propaganda instrument. The artist plays the role of Nina hiding behind a mask, and, like the protagonist in Bergman's *Persona*, she overlaps with the Russian superhero. The visual execution is impressive: Adina's costume, with its fine shades of gray, resonates with the gray/silver makeup with which she has covered her face and body, with the Asian-inspired hairstyle, giving the impression of a hybrid, multicultural character at the intersection of humanity and technology. The same visual pattern is found in the stones that cover the floor of the performance space, unstable objects that produce unexpected sounds under the visitors' feet, a theatrical effect reminiscent of a famous "immersive proto-installation" from the Renaissance, namely Giulio Romano's *Fall of the Giants*, where the artist covered the floor of the room that housed the fresco in river stones. The category of Superhero therefore reunites both the figures of gods, giants, and extraordinary individuals capable of accessing transcendental territories (the mania of poets and soothsayers that Plato invokes in the *Phaedrus*) as well as the collective, constructed, and media-conveyed connotation of the superpower.
Adriana Chiruta, herself a fragile but determined superheroine, had been meaning for some time to establish her own country, Carambach, an eco-lab for contemporary art, in a meadow near Sibiu. For *Chronicles of the Future Superheroes* she prepared a journey that begins with a video installation withdrawn up on the gallery's support beams like a butterfly. The exotic butterflies overlapping in semitransparent layers together with the artist's portrait invite the viewer to escape corporeality and the toxic rhythm of daily life, a message that is repeated in a series of eleven exercises in micro-movement that begin from short pithy texts that encapsulate intimate experiences. Hidden in the corners of the gallery, the performance directions, which are a cross between poetry and a Fluxus score, invite future superheroes to do the following: imagine they are melting like a piece of chocolate, that their tongue is a magnolia petal falling onto the still surface of a lake, to gather in their own chests, to transpose themselves into an infinitesimal point, to hum a deep *aaa* until they

și umanul decât cu luarea în stăpânire a naturii ori accederea nemuririi. Retragerea formei corporale în drapaj amintește finalul aporetic al încercării lui Făt Frumos de a depăși condiția umană a finitudinii.
Aceeași idee a asumării finitudinii, a recuperării frumuseții din accident (unde noțiunea de accident prezintă conotații diverse, de la cea de eveniment imprevizibil la cea filosofică de proprietate neesențială ce face diferența între indivizi) este reluată în impresionanta instalație *in situ* a artistului parizian Baptiste Debombourg, *Untitled*, poziționată chiar la intrarea în expoziție. Lucrarea din tije de lemn și un număr de peste 60 de parbrize sparte, încastrate într-o formă dinamică, sugerează un radar dar și un joc de oglinzi și virtualități asemănător celui din *Lady from Shanghai* (inițiat de Orson Welles, numit de Deleuze joc al cristalelor de timp). Având ca punct de plecare *Marea sticlă* a lui Duchamp, el însuși accidentul care a determinat moartea artei moderne și a mitului vizualității optice, instalația susține principii contemporane precum creația ca distrugere, transgresiune și pierdere a lui *integritas* cât și introducerea unui nou tip de privire tactilă, critică, asumată (*the gaze*).
Înregistrăm totodată un comentariu retro-futurist asupra fragilității tehnologiei, ce duce cu gândul la oglinzile sonore construite în Denge, Kent, la finalul anilor '20 ca sistem de prevenție împotriva atacurilor aviatice. Dovedită în scurt timp inutilă și înlocuită de radar, această „viziune futuristică eșuată” era interpretată de Hal Foster ca un arc ce unește un trecut neterminat cu un viitor deschis iar de Tacita Dean drept o meditație despre non-loc și non-spațiu.
Aceeași fragilitate și înrudire a tehnologicului cu umanul va fi sondată de cunoscutul artist croat Dalibor Martinis într-o investigație asupra timpului *durată*, imposibil de cuantificat sau matematizat, intitulată *Nu am timp de pierdut*. Seria de videouri acompaniată muzical de o sentimentală arie din Manon Lescaut prezintă turnurile gemene din Manhattan înainte de accident cât și o serie de opt candelabre ce clipesc transmițând în cod binar succesiunea de nucleotide (A, C, G, T) ce formează codul ADN al artistului.
Un discurs despre failibilitatea tehnologiei, ce combină arii de operă cu reprezentări grafice ale câmpurilor digitale de date, oferă și artistul britanic de origine italiană Fabio Lattanzi Antinori în două instalații remarcabile atât din punct de vedere conceptual cât și vizual. *Steagul de date* (data flag) este o sculptură interactivă ce cântă partituri financiare cu tonalitate de soprană, un imn închinat prăbușirii *eroice* a băncii de investiții Lehman Brothers. Mai precis, datele financiare ale acesteia pe o perioadă de zece ani sunt transformate la atingerea unei pânze sensibile, cablate la un sistem sonor, în acorduri mai joase sau mai înalte în funcție de cotația zilnică. Această abordare paradoxală a lumii digitale vorbește despre moarte și fragilitatea piețelor de capital și a fluxurilor virtuale în cheie aproape romantică, apelând la inflexiuni de negru și arii sentimentale.
Stăpâni și sclavi este o a doua sculptură ce dezbate anomalii misterioase (*micro-flash crashes*), precum cea care a lovit Google în aprilie 2013. Un video inspirat de graficele financiare ale accidentului, încastrat într-o structură minimalistă de tije de aluminiu folosite la compartimentarea birourilor, livrează un pertinent comentariu postinternet privitor la metafora lumii

cheer up the entire planet. Those who dare raise their eyes to the skylight, through which a soft early autumn light flows in, are asked to imagine that the air they are breathing is a fluffy cloud in the sky. In time, all these turn the audience into actors, agents recovering their bodies, the qualitative essence of time and movement, questioning identity, personhood, and difference.
In a similar fashion, Larisa Sitar created a large concrete bas-relief, *Study (II) for Aeternum*, which, in tune with the subtle metaphysics of the folktale *Youth Without Age and Life Without Death*, reveals how the (super) hero is often reduced to an eternal and abstract principle. Despite its monumental size, the work is constituted rather as an anti-monument in which the narrative thread, the outlines of the characters, and even materiality itself become blurred. The collection of limbs and forms that partially rise from a layer of drapery questions both classicism in art, of ancient origin, as well as the principles of western philosophy, founded on the idea, the whole, the eternal. The work also subverts the bas-relief's traditional glorification of the age of *techne* as an age of progress and industrialization, in favor of ideas of Oriental inspiration, such as the existence of beauty without eternity and the association of technology with fragility and humanness rather than with conquering nature or the ascent of immortality. The withdrawal of corporeal form into the drapery is reminiscent of Făt Frumos's attempt to transcend human finitude.
This same idea of assuming finitude, recovering beauty through accident (where the notion of accident has various connotations, from that of an unpredictable event to the philosophical one referring to non-essential properties that differentiate individuals from one another) is taken up in Paris-based artist Baptiste Debombourg's impressive installation *Untitled*, placed right at the entrance to the exhibition. The work, made of wooden poles and over 60 broken windshields, placed in a dynamic form, suggests a radar, but also a game of mirrors and virtuality like that in *The Lady from Shanghai* (made by Orson Wells and referred to as a game of time crystals by Deleuze). Taking as its starting point Duchamp's *Le Grand Verre*, itself the accident that caused the death of modern art and the myth of optical visuality, the installation supports contemporary principles, such as creation as destruction, transgression, and the loss of *integritas*, while at the same time introducing a new kind of tactile, critical, conscious gaze.
We also register a retro-futuristic commentary on the fragility of technology, reminiscent of the sound mirrors built in Denge, Kent, at the end of the '20s to pick up incoming air attacks. Having shortly proven itself useless, being then replaced by radar, this "failed futuristic vision" was interpreted by Hal Foster as a bridge connecting an unfinished future with an open one and by Tacita Dean as a meditation on non-place and non-space.
This same fragility and relation of the technological with the human is explored by the famous Croatian artist Dalibor Martinis in an investigation of time as *duration*, impossible to quantify or mathematicize, titled *I've Got no Time to Lose*. His series of videos, whose soundtrack is a sentimental aria from Manon Lescaut, shows the Twin Towers before the accident, as well as a series of eight chandeliers that blink in binary code the nucleotide sequence (A, C, G, T) making up the artist's DNA.
The British artist of Italian origin Fabio Lattanzi Antinori also offers a discourse on the fallibility of technology,

fragmentate, separate în aceleași celule ce stau la baza memoriei digitale ori la baza fluxului de operații ale unei companii.
În ceea ce privește tendința de apropiere a tehnologiei de spectrul viului, ce constituie una dintre principalele axe teoretice ale proiectului, apreciem faptul că sunt urmărite noile imperative ale gândirii postumane, precum *devenirea mașină*, pe urmele lui Deleuze, și ale teoriei asamblajelor, evitându-se reducerea la o simplă umanizare. Continuând peripețiile conștiinței electronice din filmul *Her* regizat de Spike Jonze, personajul digital Diva din animația de lung metraj a artistului britanic Lawrence Lek, *AIDOL*, va ridica astfel întrebări despre extensia virtuală a imaginației și a libertății, despre cum un organism digital, nelimitat de corp, de natură, poate iubi sau visa mai mult. În acord cu postumanismul critic, se afirmă că la nivelul circuitelor și al codurilor binare, al hibrizilor *e-life*, se dizolvă în sfârșit ierarhiile impuse de diferitele specii de umanism care în numele libertății individului apărau de fapt prerogativele unui sex, națiune, rasă, orientare sexuală privilegiată.

Lawrence Lek, *AIDOL*, 2019, video HD, sunet stereo, 83 de minute. Vedere expoziție în Kunsthalle Bega. Imaginea prin amabilitatea autorului și Kunsthalle Bega. Fotografie: Kunsthalle Bega, Vlad Cîndea.
Lawrence Lek, *AIDOL*, 2019, HD video, stereo sound, 83 mins. Exhibition view in Kunsthalle Bega. Image courtesy of the author and Kunsthalle Bega. Photograph by: Kunsthalle Bega, Vlad Cîndea.

Potrivit aceleiași gândiri post-antropocentrice, *devenirea mașină* funcționează numai în tandem cu *devenirea animal*, cu reconsiderarea întregului spectru al viului. Tehnologia poate constitui în acest sens un liant care apropie omul de natură ca în lucrările artistului bulgar Dimitar Solakov, instalații VR sau lămpi neon ce investighează critic încălzirea globală, deteriorarea permafrostului.
În contextul în care expoziția *Cronicile viitorilor supereroi* reia în grilă postumanistă demersurile *e-life* ale unor artiști media ca Nam June Paik, Christa Sommerer, Laurent Mignonneau, printre Supereroi se vor afirma și *persoane nonumane*. Alături de îndemnul Adrianei Chiruta ca publicul să învețe de la fluturi arta zborului și „a ieșirii din ac", proiecte precum cel al Mariei Pop Timaru imaginează o salvare a lumii înlesnită de o

combining opera arias with visual representations of digital data fields in two installations that are remarkable both conceptually and visually. *Data Flag* is an interactive structure that sings financial scores in a soprano register, an anthem to the *heroic* collapse of the Lehman Brothers investment bank. More precisely, its financial data from a period of ten years is converted, by touching a silkscreen connected to a sound system, into higher or lower chords, depending on a given day's results. This paradoxical approach to the digital world speaks of death and the fragility of capital markets and virtual flows in an almost Romantic style, using shades of black and sentimental arias.
Masters and Slaves is his second sculpture and discusses micro-flash crashes, like the one that struck Google in April 2013. A video inspired by the financial charts of the accident, framed in a minimalist structure made of aluminum rods typically used to separate office spaces, delivers a pertinent post-internet commentary on the metaphor of a world fragmented, separated into the same cells that underpin digital memory or a company's operational flow.
As for the tendency to close the gap between technology and the spectrum of life, which is one of the project's main theoretical axes, we may approve that the exhibition follows the new imperatives of posthuman thought, such as the becoming-machine, to follow Deleuze and the theory of assemblages, avoiding reduction through humanization. Continuing the adventures of the electronic consciousness in the movie *Her*, directed by Spike Jonze, the digital character Diva from British artist Lawrence Lek's animated film *AIDOL* raises questions about the virtual extension of imagination and freedom, about how a digital organism, unconstrained by a body, by nature, can love or dream more. In accordance with critical posthumanism, what is stated is that the hierarchies imposed by various kinds of humanism which, in the name of individual freedom, in fact defended the prerogatives of one privileged sex, nation, race, or sexual orientation, are finally dissolved on the level of circuitry and binary codes, of e-life hybrids.
According to this same post-anthropocentric thinking, the becoming-machine only functions in tandem with the becoming-animal, with reconsidering the entire spectrum of life. Here, technology can act as a bridge between humans and nature, like in the works of Bulgarian artist Dimitar Solakov, VR installations or neon lamps that offer critical investigations on global warming and the disappearance of the permafrost.
Given how *Chronicles of the Future Superheroes* reuses the e-life concepts of media artists like Nam June Paik, Christa Sommerer, Laurant Mignonneau through a posthumanist lens, among the Superheroes there are also *nonhuman persons*. Together with Adriana Chiruta's invitation to the audience that they learn from butterflies the art of flying and "escaping the needle," projects such as Maria Pop Timaru's imagine a fantastic insect saving the world. This benevolent creature, which is partly satirical and partly frightening, towers on top of an altar sculpture, a pyramid situated "on the border between a megalith and a spaceship," dedicated to the superpower capable of bringing the Earth back into balance.
A call to approach nature as nature *in itself*, *for itself* is part of the meta-kitchen project of a group of architects organized by Stardust Architects. On a circular wooden table are exhibited fabrics colored with plant dyes, information about old vegetable types, historical recipes

insectă fantastică. Această creatură benefică, în parte satirică, în parte înspăimântătoare, tronează în vârful unei inspirate sculpturi altar, o piramidă situată „la granița dintre megalit și navă spațială", dedicată superputerii capabile a readuce pe Pământ echilibrul.
Un apel la abordarea naturii ca natură *în sine*, *pentru sine* face și proiectul de metabucătărie al unui grup de arhitecți coordonați de Stardust Architects. Pe o masă circulară de lemn sunt expuse țesături vopsite cu culori extrase din plante, indicații despre soiuri vechi de legume și rețete gastronomice istorice ce se doresc recuperate, mostre de noi materiale de construcții pe bază de cânepă, noi tipuri de fermentare a oțetului, moduri de revitalizare a arhitecturii de pământ. Interesul major al proiectului este accentuarea dimensiunii relaționale și procesuale prin derularea de ateliere diverse (de gătit, vopsit etc.) ce vor activa comunitatea timișoreană în lunile care urmează.
Nu în cele din urmă, demersurile performative și versatile ale celor doi artiști coreeni, ce fac legătura cu noua țară adoptivă a curatoarei, reușesc să transceandă orice media și orice orizont geografic către o posibilă spirală a multiculturalității. Colonizarea americană cu Mac și Coca Cola, obsesia *camp* a vedetelor sunt contrabalansate de întoarcerea prin contemplare către natură și transgresiunea cotidianului în stările alterate ale conștiinței. Hyunjin Bek, pictor, artist de instalații, performer, muzician și actor, restaurează în acest sens un restaurant coreean *K-meat*, folosind materiale locale, procurate din Timișoara. Podeaua de culoarea lămâii, masa roșie ieftină și șunca de plastic, usturoiul, vocea artistului performând rolul patronului de restaurant reușesc să activeze simultan orizontul asiatic al filmelor lui Bong Joon Ho cât și terasele cu mici din Piața Obor sau din orice alt loc al mulțimii, artificial și totodată viu, aglomerat și condimentat de mirosuri. Heecheon Kim, în instalația video *Deep in the Forking Tanks* [*Adânc în rezervoarele suspendate*] folosește captură video luată dintr-un rezervor de deprivare senzorială cât și ritualurile unor tineri din Mexico City dedicate vedetelor coreene.
De la est la vest, de la real la virtual, de la literatură la artă vizuală, de la performance la imagine digitală, *Cronicile viitorilor supereroi* deschid linii de fugă, hibridizează teritorii, propun noi formule artistice și noi tipuri de Supereroi apți a învinge noile frici pandemice proaspăt alăturate pe canalele mediatice temerilor legate de alterarea ecosistemului planetar, terorism, globalizare, gentrificare. Nu ne rămâne decât să ne alăturăm, fiecare devenind după caz viitori mini/super/hyper eroi.

Dimitar Solakov, *Permafrost și calota glaciară*, 2019, neon pâlpâitor; *Lasă umanitatea să se răstoarne. Am nevoie de mai puține priorități*, 2021; *Animație VR cu sunet*, 2 minute. 45 sec. Vedere din expoziție în Kunsthalle Bega. Imagine prin amabilitatea autorului și a Kunsthalle Bega. Fotografie: Kunsthalle Bega, Vlad Cîndea.
Dimitar Solakov, *Permafrost and Icecaps*, 2019, flickering neons; *Let Humanity Tip Over. I Need Fewer Priorities*, 2021; *VR animation with sound*, 2 mins. 45 secs. Exhibition view in Kunsthalle Bega. Image courtesy of the author and Kunsthalle Bega. Photograph by: Kunsthalle Bega, Vlad Cîndea.

that should be recovered, samples of new hemp-based construction materials, new ways to ferment vinegar, and ways to revitalize earth architecture. The project's major goal is to emphasize the relational and processual dimension by organizing various workshops (for cooking, dyeing, etc.) that will engage the Timișoara community in the following months.
Finally, the versatile performative projects of the two Korean artists, who draw a connection to the curator's new adoptive country, manage to transcend any medium or geographical horizon towards a potential spiral of multiculturalism. American colonization with McDonald's and Coca-Cola and celebrities' obsession with camp aesthetics are counterbalanced by a return to nature through contemplation and a transgression of the everyday through altered states of consciousness. Towards this, Hyunjin Bek – painter, installation artist, performer, musician, and actor – restores a Korean *K-meat* restaurant using local materials from Timișoara. The lemon-colored floor, the cheap red table, the plastic ham, the garlic, the artist's voice performing that of a restaurant owner all manage to simultaneously activate the Asian horizon of Bong Joon Ho's movies as well as the grill stands in Obor Market or any other place with large gatherings, both artificial and alive, crowded and spiced with smells. In his installation *Deep in the Forking Tanks*, Heecheon Kim uses footage from a sensory deprivation tank as well as rituals of young people in Mexico City dedicated to Korean celebrities.
From East to West, from the real to the virtual, from literature to visual art, from performance to the digital image, *Chronicles of the Future Superheroes* opens lines of flights, hybridizes territories, proposes new artistic formulae and new kinds of Superheroes able to defeat our current pandemic fears that have recently joined topics such as the global ecosystem changes, terrorism, globalization, and gentrification on our media channels. All we have to do now is join them and become, each in turn, future mini/super/hyper heroes.

Translated by Rareș Grozea

ANDOR KŐMIVES - EXPLORĂRI ÎN INSOLIT

EXPLORATIONS IN THE UNUSUAL

ÎNTOARCEREA LA INOCENȚĂ
Artist: Andor Kőmives
Curatori: Dan Breaz, Ioana Savu Gruiță
Muzeul de Artă Cluj-Napoca
16.09.-03.10.2021

Text: DAN BREAZ

Întoarcerea la inocență a fost o expoziție retrospectivă din creația lui Andor Kőmives, realizată exclusiv cu lucrări din colecția familiei. Evenimentul a scos în evidență capacitatea artistului de a-și împrospăta o formulă estetică mereu inconfundabilă, recalibrarea ciclică a instrumentarului său artistic revelând totodată o constantă a artei sale, care s-a dovedit a fi, până în ultimii ani de activitate, acea privire iscoditoare în „irealitatea imediată", ferm orientată de reverii lucide, în scopuri nu de puține ori critice sau chiar subversive.
Metafizician temperat, relativist bântuit de speranța metafizicului, Andor Kőmives este creatorul unei iconografii originale, cu rădăcini sociale care rămân, cel mai adesea, la nivelul biografiei artistului. Din mitologia sa personală fabuloasă fac parte oameni-fluture, oameni-cerbi, copii care călăresc gheparzi, copii-îngeri, îngerii înșiși, dar și prieteni dragi, cu atribute angelice, alături de figuri ale fabulației pe teme istorice sau extrase din rezervorul fantasmatic al imaginarului colectiv. Se configurează astfel un paradis dezîncântat, care provoacă fascinație, dar și neliniște, pentru că autorul fantazează critic sau polemizează ludic pornind de la întrebări care-i frământă și pe privitorii de astăzi. Astfel, în lucrări precum *Life & Art is Super*, *Arta nu e inocentă* și *The Painter*, atenția critică a artistului satirizează consumerismul în artă, politizările artei sau ale vieții cotidiene, ca și blocajele de comunicare dintre artist și publicul său. Cu toate acestea, paradisul creat de Andor Kőmives nu este o lume complet lipsită de promisiunea salvării. Numeroase lucrări trimit la „o trezire" sau mai degrabă la o revenire la „irealitatea imediată" (Max Blecher), de care artistul nu s-a detașat în fond niciodată.
În *Cal de vis*, *Miklos și Andor cu îngerii lor*, *Morpheus*, *Frații*, *Băiat cu trompetă* sau *Prietenul e ca un Înger* se poate observa ceea ce desemnam ca „irealitate imediată", adică acea altă viață a artistului care se revelează în spatele tramei vizuale, acolo unde un *alter ego* al său are iluzia abolirii morții și a păstrării celor dragi printre semeni, prin coborârea intercesorilor din planul celest în cel lumesc. Descinderea îngerilor pare să-i absolve astfel pe cei apropiați de încercările plecării dincolo și ale integrării lor într-o ordine superioară. Acești mediatori sau intercesori spirituali devin în arta sa garanți ai conservării frumuseții lumii. În dimensiunea în care artistul ar vrea să se trezească sau doar să revină, paradisul însuși pare o *tentație*, artistul atribuindu-i caracterul unui topos dezirabil sub raport senzorial, în ciuda amenințărilor iminente disimulate în universul

Andor Kőmives, *Prietenul e ca un Înger*, acrilic pe lemn, 77 x 49 cm, 2015.
Credit foto: Feleki István.
Andor Kőmives, *The friend is like an Angel*, acrylic on wood, 77 x 49 cm, 2015.
Photo credit: Feleki István.

Andor Kőmives, *Pictorul*, acrilic pe pânză, 162 x 130 cm, 2017.
Credit foto: Feleki István.
Andor Kőmives, *The painter*, acrylic on canvas, 162 x 130 cm, 2017.
Photo credit: Feleki István.

imaginilor edenice. Este vorba despre viziunea unei realități care a fost odată tangibilă, dar care, între timp, s-a distilat într-o realitate spirituală dorită și regretată în egală măsură.
Aparenta incongruență dintre senzorial și conceptual pe care o presupune conceptul *tentației paradisului* ține, la Andor Kőmives, de structura unei estetici a transfigurării imaginative a intangibilului. Retoricile vizuale ale unor lucrări cum sunt acelea din seriile cubiste și primitiviste cu accente mitologice din anii '90, tripticul *Ochiul inimii*, *Tati, sunt bunoace în Paradis?*, ciclurile *Arheologia memoriei*, Înger urban, *Epoca de aur Retro*, *Grădina Interzisă*, *Et in Arcadia ergo sum*, *Ghepard albastru* sau Împotriva lunii mărturisesc nostalgia acelui *alter ego* al său pictural aflat în căutarea unui univers pierdut.
De aceea, jocul vizual al lucrărilor expuse propune de fiecare dată o formă de manifestare aparte a esteticii sublimului. Probabil tocmai această resorbire a edenului lumesc într-un eden imaginat a fost motivația care a generat interesul artistului pentru comprimarea expresiei vizuale.
Într-o serie de teme, prin alăturările ambigue ale regnurilor animal și uman, prin hibridizări între cele două sau prin eludarea unor detalii figurative, se elimină

The Return to Innocence , was a retrospective exhibition of Andor Kőmives containing exclusively works from the family's collection. The event showcased the artist's ability to revitalize an aesthetic formula that is always unmistakable, the cyclical recalibration of his artistic instruments, all the while revealing a constant of his art, which has proven to be, until his final years of activity, that inquisitive gaze into "immediate unreality," sternly directed by lucid daydreams towards oftentimes critical or even subversive purposes.
A temperate metaphysician, a relativist haunted by the hope of the metaphysical, Andor Kőmives is the creator of an original iconography with social roots that limit themselves, most often, to the level of the artist's biography. In his fantastic personal mythology, one finds butterfly people, deer people, children who ride cheetahs, angel children, angels themselves, but also dear friends of his with angelic attributes, together with fabled figures drawn from history or from the phantasmal spring of the collective imaginary. A disenchanted paradise is created, producing fascination but also unease, as the author critically fantasizes or playfully quarrels starting from questions that are also on contemporary viewers' minds. Therefore, in works such as *Life & Art is Super*, *Art Is not Innocent*, and *The Painter*, the artist's critical attention satirizes consumerism in art, the politicization of art or daily life, as well as the gaps in communication between the artist and their audience. However, the paradise that Andor Kőmives creates is not a world where the promise of salvation is completely absent. Numerous works reference an "awakening," or, rather, a return to "immediate unreality" (Max Blecher), which the artist never abandoned.
In *Cal de vis* [*Dream horse*], *Miklos și Andor cu îngerii lor* [*Miklos and Andor with their angels*], *Morpheus*, *Frații* [*The brothers*], *Băiat cu trompeta* [*Boy with trumpet*], or *Prietenul e ca un Înger* [*The Friend is like an Angel*], one can see what I have called "immediate unreality," that is, that other life of the artist that reveals itself behind the visual structure of the works, where his alter ego entertains the illusion of abolishing death and keeping his loved ones among the living, by having the intercessors descend from the heavenly to the earthly realm. The descent of angels seems to absolve the artist's loved ones from the trials and tribulations of crossing over and entering a higher order. These spiritual mediators or intercessors guarantee, in Kőmives's art, the preservation of the world's beauty. In the dimension in which the artist wishes to wake up or simply return to, paradise itself seems a *temptation*, as he lends paradise the features of a desirable topos, on a sensory level, despite the imminent threats lurking within the universe of Edenic imagery. It is the vision of a reality that was once tangible but which, in time, became distilled into a spiritual reality that is equally desired and mourned.
For Andor Kőmives, the apparent incongruence between the sensory and the conceptual that *the temptation of paradise* presupposes pertains to the structure of an aesthetics of imaginative transfiguration of the intangible. The visual rhetoric of works like those of his cubist and primitivist series with mythological accents which he produced in the '90s, the triptych *Ochiul inimii* [*The Heart's Eye*], *Tati, sunt bunoace în Paradis?* [*Daddy, are there hotties in Paradise?*], the series *Arheologia memoriei* [*The archaeology of memory*], Înger urban [*Urban angel*], *Epoca de aur Retro* [*The Retro Golden Age*], *Grădina Interzisă* [*The forbidden garden*], *Et in*

Andor Kőmives, *Grădina interzisă*, acrilic pe pânză, 100 x 100 cm, 2017. Credit foto: Feleki István.
Andor Kőmives, *Forbidden Garden*, acrylic on canvas, 100 x 100 cm, 2017. Photo credit: Feleki István.

orice surplusuri narative și în același timp se potențează sensul problematizant al subiectului plastic. Definitorii în acest sens sunt lucrări care nu doar că meditează printr-o retorică vizuală eluziv-fabuloasă la statutul umanului, ci ne permit să bănuim și accidentele de destin la care este supusă ființa umană. Andor Kőmives conștientizează limite biologice atent înscenate în *Băiat fluture*, spre exemplu, lucrare care trimite la un accident de încorporare, căci băiatul poartă nu numai aripi, ci și pantofi cu toc, sugerându-se astfel o adevărată dramă de gen. Remarcabile sunt de asemenea și creațiile de mare profunzime meditativă care ilustrează drame de statut, între care *The Painter*. În acest caz este vizibilă hibridizarea parabolică om-animal, ale cărei mize vizează captivitatea artistului în propriul rol social, căci acesta pare condamnat să-și explice statutul față de semeni cu trăsături animaliere. Probabil din asemenea mici sau mari drame umane provine fascinația pe care o exercită asupra privitorului metaforele contaminării dintre regnuri, femeile-fluture, băieții-fluture, băieții-cerb, fetițele-căprioare sau alte hibridizări pline de tâlcurile ascunse ale parabolelor alienării.
Andor Kőmives nu numai că se raportează critic la relativizarea umanului, ci identifică și soluții novatoare în depășirea acestui impas existențial, câtă vreme artistul nu mai caută salvarea doar în planul trăirii subiective. Asemenea altor mari vizionari, perspectiva artistului nu se mai sprijină doar pe o realitate psihologizată, ci și pe o poetizare a lumii vizibile, restituită prin insolitări pentru care dimensiunile suprarealiste, oniriste sau fabuloase se desprind din cea mai plauzibilă realitate. În *Întoarcerea la inocență*, atât sensibilul cât și metafizicul fac obiectul unor explorări în insolit, care ni-l dezvăluie pe Andor Kőmives ca pe unul dintre cei mai autentici existențialiști din arta contemporană.

Arcadia ergo sum, *Ghepard albastru* [*Blue cheetah*], or *Împotriva lunii* [*Against the moon*], testify to the nostalgia of his pictorial alter ego in search of a lost universe. That is why the visual play of his exhibited works offers a different manifestation of the aesthetics of the sublime each time. Perhaps it is this reintegration of the earthly Eden into an imagined one that gave rise to the artist's interest in compressed visual expression.
In one series of themes, through ambiguous juxtapositions of the animal and human kingdoms, through hybridizations between the two or by eluding figurative details, narrative surplus is eliminated and the problematizing potential of the visual subjects is augmented. His defining works not only allow us to contemplate the state of humanity through an elusive-fabulous visual rhetoric, but also to glimpse the vagaries of fate which the human being is subject to. Andor Kőmives is aware of the biological limits so carefully staged in *Butterfly Boy*, for example, the work that references an embodiment accident, as the boy has not only wings, but also high heels, suggesting a veritable gender drama. Also remarkable are his works of great meditative depth that showcase status dramas, among which *The Painter*. In this case one sees a parabolic human-animal hybridization, whose relevance connects to the artist's captivity in his own social role, as he seems doomed to explain his status to animal-featured others. Perhaps it is such small or great human dramas that are the origin of the fascination exerted on the viewer by the metaphors of inter-kingdom contamination, the butterfly women, the butterfly boys, the deer boys, the deer girls, or other hybrids full of the hidden meanings of a parable of alienation.
Andor Kőmives not only relates critically to the relativization of the human being, but also identifies novel solutions towards overcoming this existential conundrum, as long as the artist no longer seeks out salvation only on the level of subjective life. Like other great visionaries, the artist's perspective no longer relies only on a psychologizing reality, but also on a poeticization of the visible world, restored through an unfamiliarity for which surrealist, oneiric, or fantastic dimensions are simply offshoots of the most plausible reality. In *The Return to Innocence*, both the sensory and the metaphysical are the object of explorations in the unfamiliar which reveal Andor Kőmives as one of the most authentic existentialists in contemporary art.

Translated by Rareș Grozea

ÎNSEMNĂRI DIN COLȚURI ALE PĂMÂNTULUI - DESPRE PREDICȚIILE PĂMÂNTULUI

NOTES FROM THE CORNERS OF THE EARTH – ON THE PREDICTIONS OF THE EARTH

Text: Călina Coman

PREDICȚIILE PĂMÂNTULUI. DESPRE GÂNDIREA ȘI PRACTICA ECOLOGICĂ
Artiști: Elena Adorian, Cătălin Burcea, Sergiu Chihaia, Ciprian Ciuclea, Claudiu Cobilanschi, Stefan Radu Crețu, Liviu Epuraș, László Forrai, Teodor Graur, Cosmin Paulescu, Dan Perjovschi, Dan-Raul Pintea, Bogdan Rața, Saint Machine, Florin Ștefan, Iulia Toma, studenți UNArte & UVT Arte
Curator: Mihai Zgondoiu
Muzeul Național Cotroceni, București
15.09 - 24.10 2021

Saint Machine, *Eu, omul*, sculptură interactivă, 2019. Credit foto: Muzeul Național Cotroceni.
Saint Machine, *I, Human*, interactive sculpture, 2019. Photo credit: The Cotroceni National Museum.

Într-o conferință academică susținută în urmă cu mai bine de douăzeci de ani, în virtutea legăturilor sau premiselor preexistente dintre artă și ecologie, Ronald Neperud[1] analiza conexiunile dintre mediul înconjurător și practicile artistice (printr-o serie de rapoarte „de teren", rezultate în urma unor discuții cu educatori, experți ai mediului, critici și artiști). În completarea scurtului istoric amintit la începutul textului curatorial, aș adăuga o mențiune: anume că referințele internaționale contemporane pot ocupa cu lejeritate pagini întregi, ceea ce nu se poate spune despre cele locale. Fără vreo conotație peiorativă, demersurile și acțiunile locale axate pe conștientizarea protejării mediului sunt simțitor mai puține. Astfel că, pe lângă selecția de lucrări și artiști convocați,

In an academic conference held more than twenty years ago on the preexistent links and starting points between art and ecology, Ronald Neperud[1] analyzed the connections between the environment and artistic practices (through a series of "field" reports, a consequence of talks with educators, environmental experts, critics, and artists). In addition to the short history presented in the beginning of the curatorial text, I want to mention that the contemporary international references can easily occupy entire pages, something which cannot be said about local references. Without any pejorative connotation, the local actions and enterprises focused on environmental protection awareness are fewer. Thus, together with the selection of the works and artists, the exhibit succeeded as an initiative in itself. As a curator, artist Mihai Zgondoiu reveals between the lines the challenges encountered during the preparation of the exhibit. Bringing together accomplished artists and students was a first factor in the coagulation of the visual discourse, really "critical and engaged," inspired by the recent facts of the fields that study both contemporary ideologies and the practices of eco art. Elaborated as a stylized manifesto, the ideas transposed by the artist in this "foreword" offer a new form of *in-situ* art, that is, the exhibition's paneling. In accordance with some of the works, it is itself a form of intervention in a space, in a building found within a heritage architectural complex. In other words, although the topic of the exhibit seems clear, some works need to be taken apart and analyzed separately. What do we see? Where do we go?
I made my way like this: seen from above, the plan of the Cotroceni National Museum resembles the handwritten letter "L," with the loop in the upper right corner. At the entrance, there are digital illustrations created by the students from the faculties of art in Bucharest and Timișoara. Under the niche in the hallway, Dan-Raul Pintea brings a personal graphic of survival. What made me linger in front of his works, beside the way in which the Earth is destroyed[2], was that framed table, the epitome of a decade in which he preserved the "breads" gained through art. Between the presentation of the condition of the artist and the site-specific interventions,

Sergiu Chihaia, *Pădure moartă*, instalație lemn-plastic, 2021. Dreapta jos: Cosmin Paulescu, *O lume minunată*, obiect-instalație, 2021.
Credit foto: Muzeul Național Cotroceni.
Sergiu Chihaia, *Dead Forest*, wood-plastic installation, 2021. Bottom right: Cosmin Paulescu, *A wonderful world*, object-installation, 2021.
Photo credit: The Cotroceni National Museum.

Claudiu Cobilanschi, *Invizibilii*, triptic foto alb-negru, 2021. Prin amabilitatea artistului.
Claudiu Cobilanschi, *The Invisibles*, black and white photo triptych, 2021. Courtesy of the artist.

reușita expoziției a constat și în inițiativa ca atare. Din poziția de curator, artistul Mihai Zgondoiu dezvăluie printre rânduri provocările întâmpinate în organizarea expoziției. Alăturarea artiștilor consacrați și a studenților a alcătuit un prim factor în închegarea discursului vizual, realmente „critic și asumat", inspirat de actualitățile domeniilor de referință ce vizează deopotrivă ideologiile contemporane și practicile Artei Eco. Elaborat sub forma unui manifest stilizat, ideile transpuse de artist în acest „cuvânt înainte" oferă o nouă formă artei *in situ*. Mă refer aici la panotarea expoziției. În concordanță cu unele lucrări, ea constituie însăși o formă de intervenție în spațiu, într-o clădire aflată într-un ansamblu arhitectural de patrimoniu. În altă ordine de idei, deși tema expoziției pare să fie limpede, unele exponate trebuie luate și dezghiocate în parte. Prin urmare ce vedem? Pe unde mergem?
Eu mi-am croit drumul astfel: văzut de sus, planul Muzeului Național Cotroceni se aseamănă cu litera „L", scrisă de mână, „răsucită", cu bucla de jos, în colțul de sus, în dreapta. La intrare sunt expuse ilustrații digitale create de studenții facultăților de artă din București și Timișoara. Sub firida din hol, Dan-Raul Pintea aduce un grafic personal al (supra)viețuirii. Ce m-a făcut să zăbovesc în fața lucrărilor lui, pe lângă modul în care se distruge Pământul[2], a fost acel tabel înrămat, epitoma unui deceniu în care a conservat „pâinile" câștigate din artă. Între prezentarea condiției artistului și intervențiile *site-specific*, sau mai degrabă specifice Dan Perjovschi, aflate în capătul holului, vedem o serie de fotografii ale lui Ciprian Ciuclea, *Documenting a disaster*, o povestire rescrisă, transformată, în care Valeriu Șchiau ia poziția lui Paul Van Hoeydonck, Luna e Pământul, iar cele două plachete memoriale apar într-un soi de exercițiu cuantic; una arătând cucerirea, alta salvarea; una a Lunii, iar cealaltă a Lumii. Sub aceeași sferă a dualului, ar putea fi privită – potrivit conceptului care o susține – și lucrarea lui Lászlo Forray, instalația ready-made, *Hard Time*.
În următoarele două încăperi am călcat tiptil. Timorată de animalul sufocat de o pungă de plastic, *Pungașul* lui Ștefan Radu Crețu, un *păsări-lăți-lungilă* de care am simțit că mă pot apropia abia după ce am cercetat zona, m-am alăturat unor distincte dialoguri ale sinelui, ilustrate în colajele textile ale Iuliei Toma, și în fotografiile care ilustrează proiectele land art al Elenei Adorian.
Tot privind cu coada ochiului „colosul din cuhnie"[3], în

or rather Dan Perjovschi specific, found at the end of the hallway, we may see a series of photographs by Ciprian Ciuclea, *Documenting a Disaster*, a rewritten, transformed story, in which Valeriu Şchiau assumes the position of Paul Van Hoeydonck, the Moon is the Earth, and the two memorial plaques appear in a kind of quantum exercise; one shows conquest, the other, salvation; one is the Moon, the other, the World. In the same domain of the dual can be understood the work of László Forray – according to the supporting concept – the readymade installation *Hard Times*.
I stepped gently into the other two rooms. Disturbed by the animal suffocated by a plastic bag, *Pungașul* [*The Petty Thief*] by Ştefan Radu Creţu, a stretched figure I could only approach after I searched the area, I joined some distinct dialogues of the self, illustrated by the textile collages of Iulia Toma and by the photographs illustrating the land art projects of Elena Adorian. Glancing at the "colossus from the kitchen,"[3] in the vicinity of Cobilanschi's photographs and shelter, I went on to the manifesto room of visual metaphors. The installation *Dead Forest*, realized and promoted by Sergiu Chihaia in various areas of the city, tree branches consumed by plastic, partially surrounds *O lume minunată*, the topography of a settlement filled with... pit-*itsch*? The latter describes the critical message transmitted by Cosmin Păulescu about the many kinds of pollution: from the contamination of the environment to the aesthetic, visual contamination, in which the *kitsch* becomes a penchant of the inherent allegory of the installation-object. Against the wall are "mystery mouseketools" of a dystopian world, which will become helpful sometime; or, in the words of Teodor Graur, *Instrumentarul rezervat unor situaţii imprevizibile* [*Instruments reserved for unpredictable situations*] – a title that, through an "easy" analogy, like the materials used, is based on a similar premise like the one adopted by the creators of the series Mickey Mouse Clubhouse in 2006.
Before I reach the final chamber, the one that spectacularly ends the exhibit with the interactive sculpture *I, Human* (with which I feel that I consolidate my relationship whenever I encounter it in another space), I passed by Liviu Epuraş's *Arheologiile* [*The Archaeologies*]. In front of them, there was a video production of Cătălin Burcea. I attributed to the short

vecinătatea fotografiilor și a adăpostului lui Cobilanschi, am continuat către camera manifest a metaforelor vizuale. Instalația *Dead Forest*, realizată și popularizată de Sergiu Chihaia în diverse zone ale orașului, crengile mistuite de plastic, înconjoară parțial *O lume minunată*, topografia unei așezări împuiate de... pit-*itsch*? Cea din urmă descrie mesajul critic transmis de Cosmin Păulescu, referitor la poluarea de mai multe tipuri: de la contaminarea mediului, la contaminarea estetică, vizuală, în care acele *kitsch*-uri devin un pandant al alegoriei inerente obiectului-instalație. Proptite de perete își găsesc locul „mick-uneltele secrete" ale unei lumi distopice, care vor fi de ajutor cândva; sau, în termenii lui Teodor Graur, *Instrumentarul rezervat unor situații imprevizibile* – titlu care, printr-o analogie „la-ndemână", asemeni materialelor folosite, are la bază o premisă similară cu cea adoptată de creatorii serialului Mickey Mouse Clubhouse în 2006.
Înainte să ajung în ultima chilie, care încheia eclatant traseul expoziției cu sculptura interactivă *I, Human* (cu care simt că îmi consolidez relația ori de câte ori o întâlnesc într-un alt spațiu), am traversat *Arheologiile* lui Liviu Epuraș. În fața lor rula o producție video a lui Cătălin Burcea. Am atribuit scurtmetrajului impresia unui vis, în care te simți sigur și teafăr, echilibrat, dar reacționezi spasmodic din pricina cine-știe-căror neliniști impregnate în subconștient. Nu în ultimul rând, aflată în penultima cameră, lucrarea lui Bogdan Rața, *Sfânta treime*, căpăta voit rolul de „vamă". Nu doar din motivul dispunerii ei în spațiul muzeului, cât mai degrabă datorită întrebuințării metaforice regăsite în conceptul lucrării. În cuvintele lui: „o vamă imaginară între uman, natură și imaterialitate".
Toate aceste experiențe vizuale, emoționale, adeziunea colectivului de artiști cu și la gândirea și practicile ecologice, subliniază o tensiune încă silențioasă a imediatei realități. Din perspectiva ei, o pasăre nu poate „privi cu ochiul minții" – în înțelesul termenului de „contemplare" – dar vede, precum fata moșneagului din basmul de demult, cum „*ograda se umpluse și pădurea fojgăia de-o mulțime de balauri și de tot soiul de jivine mici și mari!*" Din perspectiva lui însă, un individ este capabil și să contemple și să găsească similitudini (fie ele naive) între cele enumerate și actualitățile cotidianului: balauri și jivine metamorfozate în sintetice de tot soiul, și alte infinite nuanțe ale freamătului și suspinelor pădurii.

Note

1. Neperud, R. W., „Art, Ecology, and Art Education: Practices & Linkages", în *Art Education*, noiembrie 1997, vol. 50, nr. 6, National Art Education Association, pp. 14-20.
2. *The way to destroy earth is consumerism*, titlul lucrării realizate pe suport de hârtie manuală, de altfel un proiect în desfășurare, din 2018 până în prezent.
3. Muzeul a fost construit pe vechea fundație a mănăstirii ctitorite de Șerban Cantacuzino, de acolo s-a păstrat planul arhitectural care cuprinde cuhnia (bucătărie), trapeza (sală de mese) și trei chilii.

► Ștefan Radu Crețu, *Pungașul*, metal, pânză , componente electrice, 2021. Credit foto: Muzeul Național Cotroceni.
Ștefan Radu Crețu, *The Petty Thief*, metal, cloth, electrical components, 2021. Photo credit: The Cotroceni National Museum.

film the impression of a dream in which one feels safe and sound, balanced, but one reacts spasmodically because of who-knows-which uneasiness impregnated in the subconscious. Last, but not least, in the penultimate room, the work of Bogdan Raţa, *Sfânta treime* [*The Holy Trinity*], willingly played the role of "boundary." Not only due to its position in the museal space, but rather because of the metaphoric usage found in the concept of the work. In his words: "an imaginary boundary between the human, nature, and immateriality."
All these visual and emotional experiences, the adhesion of the collective of artists to the ecological theory and practices underline a still silent tension of the immediate reality. From its perspective, a bird cannot "see with the mind's eye" – as "contemplation" – but it sees, like the old man's daughter from the fairy tale, how "the yard became full, and the forest trembled with a multitude of dragons and all sorts of small and big beasts!" From their perspective, an individual is capable of contemplating and finding similarities (even if they are naïve) between the listed ones and the news of everyday life: dragons and beasts transformed into synthetics of all kinds, and other infinite nuances of the forest's tremble and sigh.

Translated by Daniel Clinci

Endnotes

1. Neperud, R. W., "Art, Ecology, and Art Education: Practices & Linkages," in *Art Education*, November 1997, vol. 50, no. 6, National Art Education Association, pp. 14-20.
2. *The way to destroy the Earth is consumerism*, the title of the work made on manual paper, an ongoing project from 2018 to the present.
3. The museum was built on the old foundation of the monastery founded by Şerban Cantacuzino and preserved the architectural plan consisting in the kitchen, the mess hall, and three private chambers.

EXISTĂ AICI UN FEL DE A FI MINORITAR CHIAR ȘI ATUNCI CÎND TRĂIEȘTI ÎN CEA MAI NEAGRĂ MAJORITATE[1]

THERE IS A WAY OF BEING A MINORITY HERE EVEN WHEN YOU LIVE WITHIN THE DARKEST MAJORITY[1]

Text: Horațiu Lipot

ARIPA SECRETĂ
Artiști: Lucas Arruda, Vlad Basarab, Ion Bitzan, Kasper Bosmans, Alin Bozbiciu, Marcel Broodthaers, Cornel Brudașcu, James Lee Byars, Sophie Calle, Simion Cernica, Traian Cherecheș, Yahon Chang, René Daniëls, Marlène Dumas, Constantin Flondor, Octav Grigorescu, Johannes Heldén, Peter Jecza, Anselm Kiefer, Sigalit Landau, Gherasim Luca, Lucassen, Ioan Aurel Mureșan, Ioana Nemeș, Iulia Nistor, David Robilliard, Viviane Sassen, Ioan Sbârciu, Kathrin Schlegel, Mladen Stilinović, Nora Turato, Ulay
Curatori: Maria Rus Bojan, Bogdan Ghiu
Muzeul de Artă Timișoara, Timișoara
1.10.-7.11.2021

Cum era poate de așteptat, ediția de anul acesta a bienalei Art Encounters a stat și ea sub semnul incertitudinii, al capriciilor pandemiei globale prelungite și a condiționărilor locale ce inerent ne afectează viața de zi cu zi. Asistând în săptămâna anterioară deschiderii bienalei la o vizionare a lucrării produse pentru expoziția *Aripa secretă* de artistul bucureștean Traian Chereches, o instalație audio-video ce intona cu sufi/efi-ciența și mașinismul unui AI: Exit – Existence – Extinction, provocându-mi halucinația sonoră de a auzi și cuvântul Encounters la finalul fiecărui ciclu, devenisem deja încrezător în desfășurarea a ceea ce probabil este cel mai important eveniment artistic național. Deși înaintea deschiderii oficiale nu se știa încă dacă bienala va putea fi deschisă pentru publicul larg (autoritățile din Timișoara aplicând haotic diverse categorii de restricții), ediția de anul acesta a putut fi totuși deschisă, însă cu o participare substanțial redusă. Beneficiind totuși de un public majoritar specializat, participarea a inclus atât reprezentanți ai unor instituții și galerii de artă locale, cât și internaționale, între care probabil figurile cele mai proeminente fiind Bernard Blistène, curator de calibru internațional, ce a ocupat până recent funcția de director al Centrului Pompidou, Leontine Coelewij, curatoare a muzeului Stedelijk și Susan Gloudemans, directoarea Rijksakademie din Amsterdam. Aș aminti din zona galeriilor și pe Marlene von Carnap, directoarea sucursalei de la Londra a importantei galerii Michael Werner (ce reprezintă estate-ul Marcel Broodthaers și James Lee Byars), care declara într-un interviu televizat surpriza de a descoperi doi artiști cu ocazia bienalei, Ioan Sbârciu și Traian Chereches. De asemenea, s-a remarcat o prezență consistentă a reprezentanților corpului diplomatic în România, între care ambasadorul Țărilor de Jos, Roelof van Ees, și consulii onorifici ai acestei țări, care și-au asumat misiunea de a promova artiștii și prestigioasele colecții olandeze ce au asigurat substanța expoziției *Aripa secretă*.
De la titlul bienalei, *Our Other Us*, *Celălalt Noi*, dacă ar fi să încercăm o traducere aproximativă a unui ceva care cred că în limba română se înțelege simplu prin *Celălalt*, până la expozițiile centrale ale bienalei, dintr-un total de 9 spații distribuite în întreg orașul: *Cum să coabităm* a Kasiei Redzisz, *Peisaj în oglindă convexă*, proiectul lui Mihnea Mircan (și realizată, în condițiile dictate de restricțiile pandemiei, întru totul de la distanță, dar care ca practică a funcționat analog uneia dintre temele expoziției în sine) și *Aripa secretă*, curatoriată de Maria Rus Bojan și Bogdan Ghiu, au avut toate, bazal, în discuție aproximarea distanței (și mai important practicarea acesteia) pe care individul o stabilește față de exterior în contexte dificile, de restriște: de la retrageri, la conținerea și recompunerea în micro a ce este macro, cel mai adesea prin utopii sau mitologii personale, generate pavlovian sau strategic. În afara recursului interpretativ care se generează automat din contextul actual dat, două propoziții de ordin general, aparent axiomatice, par a unifica demersurile curatoriale. Prima dintre acestea, ab origine – oamenii fac parte din natură și nu pot fi disociați de ea decât într-un mod artificial și iluzoriu; a doua, se referă la diversitatea manifestărilor culturale, ca sursă a întregii creații umaniste și implicit a progresului.
O să mă opresc la expoziția despre care unul dintre curatorii săi, Maria Rus Bojan, afirma că este construită asemeni unui amplu poem colectiv, fiecare vers reprezentând universul unui artist dintre cei distribuiți meandric în nișe, analog poate labirintului de pe coperta volumului de poezie al Marianei Marin din 1986, care dă și titlul expoziției. Un poem al memoriei retragerilor, dar și al fortificărilor simbolice emergente din contexte eufemistic numite dificile, sincopate, uneori având ca

As was to be expected, perhaps, this year's edition of the Art Encounters biennial was marked by uncertainty, by the vicissitudes of the extended global pandemic and the local measures that, necessarily, affect our day-to-day lives. The week prior to the biennial's opening I took part in a viewing of Bucharest-based artist Traian Chereches's work made for the exhibition *Secret Wing*, an audio-video installation that intoned, with the sufi-/effi-ciency and machine-like quality of an AI, *Exit – Existence – Extinction*, which gave me the auditory hallucination of hearing the word *Encounters* at the end of each cycle. After that I became confident in the unfolding of what is perhaps the most important art event in Romania. Even though prior to the official opening it was still not known whether the biennial would be open to the general public, as the Timișoara authorities chaotically resorted to various kinds of restrictions, this year's edition was finally opened, though with a substantially reduced attendance. Still, the biennial benefited from a more specialized audience, including representatives of local art galleries and institutions, as well as of international ones, among which perhaps most prominent figures were Bernard Blistène, an internationally renowned curator, who was until recently the director of the Centre Pompidou, Leontine Coelewij, curator at the Stedelijk Museum, and Susan Gloudemans, director of the Rijksakademie Amsterdam. In terms of galleries, I would also mention Marlene von Carnap, director of the London branch of the prestigious Michael Werner gallery (representing the Marcel Broodthaers and James Lee Byars estates), who talked in a television interview about her surprise discovery of two artists at the biennial, namely Ioan Sbârciu and Traian Chereches. There was also the consistent presence of members of the diplomatic corps in Romania, among whom the Dutch ambassador Roelof van Ees and the honorary consuls of the Netherlands, who have taken it upon themselves to promote the Dutch artists and prestigious Dutch collections that gave the *Secret Wing* its substance.
From the biennial's title, *Our Other Us*, to its central exhibitions, in a total of 9 spaces throughout the city—Kasia Redzisz's *How To Be Together*, Mihnea Mircan's project *Landscape in a Convex Mirror* (created under pandemic restrictions, completely remotely, but which, in terms of practice, functioned like one of the exhibition's central themes), and *Secret Wing*, curated by Maria Rus Bojan and Bogdan Ghiu—all were based on the approximation of distance (and, more importantly, its practice) which the individual establishes between themselves and the outside during difficult, turbulent times. From withdrawing to containing and recomposing the macro within the micro, most often through utopias or personal mythologies, Pavlovianly or strategically generated. The first of these, *ab origine* means that humans are part of nature and cannot dissociate from it except artificially and illusorily; the second refers to the diversity of cultural manifestations as source of the entire work of humanism and, implicitly, of progress.
I will talk about the exhibition about which Maria Rus Bojan – one of its curators – said that it was constructed like an ample collective poem, each line representing the universe of one artist distributed windingly into niches, perhaps a similar structure to the labyrinth on the cover of Mariana Marin's poetry book from 1986 which gives the title of the exhibition. A poem of memory's withdrawal but also of the symbolic fortifications emerging from difficult (to put it euphemistically), syncopated contexts, sometimes having the inevitable collective history (totalitarian regimes) as their source or with ramified and somewhat imminent implications (the pandemic or environmental catastrophes). A confessional poem in blank verse, to be recited in the cavernous insides of the Art Museum or in its well-lit niches – but never in the middle – the exhibition describes, Homerically but not hyperbolically, the beginning seemingly detached from the factual but intangible history of what we universally accept as defining for the phrase *our times*, which became fixed with the end of the sixties. A period about which Michel Houellebecq calls *the third great mutation*, as a consequence of secularization and labor movements. An era of scientific positivism, focused on fortifying the individual self and its dislocation from the moral or even natural order, employed within the wake of countercultural movements, increasingly embodied and tangible in the present thanks to the hyperconnectivity of communication networks.
The corpus of artist selected for the exhibition seems to combat the structure of political systems, denouncing the crisis of global social solutions by means of an aesthetics that often affects a resignification of the everyday – a clear examples is the series *Monthly Evaluations* of the late Ioana Nemeș, one of multiple tragic fates in the exhibition – by recovering the unusual from the daily cyclical grind, of the small, invasive mechanical acts situated on the fluid border between the individual and the social. Not even outstretched hands, not even cries for help. Often these practices consist in creating their own language of signs,

Imagine din expoziție, Vlad Basarab, *Cărțile memoriei*, 2021, teracotă, gresie, porțelan. Prin amabilitatea artistului. Credit foto: Petru Cojocaru.
Exhibition view, Vlad Basarab, *Books of Memory*, 2021, terracotta, stoneware, porcelain. Courtesy of the artist. Photo credit: Petru Cojocaru.

Stânga jos / Bottom left

Imagine din expoziție, Yahon Chang, *Poezia curgerii*, 2018, cerneală pe hârtie de orez, teanc de hărtii și pensule de dimensiuni variate. Prin amabilitatea artistului. Credit foto: Petru Cojocaru.

Exhibition view, Yahon Chang, *Poetry of the Flow*, 2018, Ink on rice paper, pile of papers and paint brushes of various sizes. Courtesy of the artist. Photo credit: Petru Cojocaru.

Stânga sus / Top left

Imagine din expoziție, Viviane Sassen, *Cod/Nud*, 2019, print digital pe hârtie de bumbac, fotografie a unei scrisori reale a reginei Marie Antoinette către admiratorul ei secret, Contele von Ferssen, 37.5 x 50 cm. Prin amabilitatea artistei și a Galeriei Stevenson Cape Town/Johannesburg/Amsterdam. Credit foto: Petru Cojocaru.

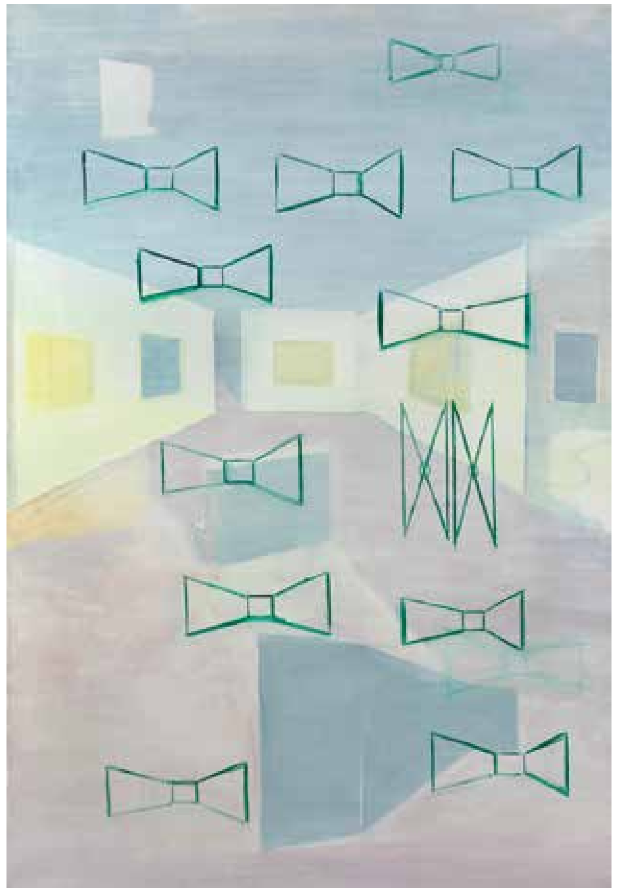
Exhibition view, Viviane Sassen, *Code/Nude*, 2019, Digital print on rag paper, this is a photograph of a real hand-written letter from Marie Antoinette to her secret lover, Count von Ferssen, 37.5 x 50 cm. Courtesy of the artist and Stevenson Gallery Cape Town/Johannesburg/Amsterdam. Photo credit: Petru Cojocaru.

Dreapta sus / Top right

Imagine din expoziție, Sophie Calle, *Călătorie în California*, 2003, fotografie alb-negru și text, 120 x 170 cm, prin amabilitatea Colecției EKARD și a galeriei Perrotin, Paris. Credit foto: Petru Cojocaru.

Exhibition view, Sophie Calle, *Voyage en Californie* (*Journey to California*), 2003, black and white photograph and text, 120 x 170 cm, Courtesy of THE EKARD COLLECTION and Perrotin Gallery, Paris. Photo credit: Petru Cojocaru.

sursă inevitabila istorie colectivă (regimurile totalitare), ori cu implicații ramificate și oarecum iminente (pandemia sau dezastrele de mediu). Poem confesiv în rimă albă, de spus în interioarele cavernoase ale Muzeului de Artă sau în nișele sale luminate – dar niciodată la mijloc – expoziția descrie homeric, dar nehiperbolizat, începutul, care pare că se desprinde din istoria faptică dar intangibilă, a ceea ce astăzi acceptăm universal ca definitoriu sintagmei *timpul nostru*, fixată o dată cu sfârșitul anilor 60. O perioadă pe care Michel Houellebecq o numește cea de-a *treia mare mutație*, survenită ca urmare a secularizării și a mișcărilor de eliberare a forței de muncă. Eră a pozitivismului științific, axată pe fortificarea eului individual și dislocarea lui de la ordinea morală sau chiar naturală, hășnuită la începutul mișcărilor din siajul contraculturii și din ce în ce mai încorporată și tangibilă astăzi, prin hiperconectivitatea rețelelor de comunicare.
În corpusul ei, selecția de artiști prezentată pare una care combate structura sistemelor politice, denunțând criza soluțiilor sociale globale printr-o estetică ce ține cel mai adesea de resemnificarea cotidianului – un exemplu foarte clar fiind seria *Monthly Evaluations* a altei regretate artiste, unul din multele destine tragice ale expoziției, Ioana Nemeș – prin recuperarea neobișnuitului din corvoada ciclică a fiecărei zi, a actelor mecanice mici și invazive, situate la granița fluidă dintre individual și social. Nici chiar întinderi de mână, nici chiar strigăte de ajutor. De multe ori aceste practici țin de crearea unui limbaj de semne propriu, fie recuperat din istoria mediului și reinterpretat, uneori bazându-se pe mitologii construite, alteori pe cele imuabile recuperate și traduse postmodernist. Tranziția sau transgresia, în funcție de sistemul de valori ales, creează un vocabular al dorințelor înrădăcinate în individualismul iluzoriu al mișcărilor tipice epocii moderne. Actul de însingurare voită pare însă că manifestă și un infinit tragism asumat, o conștientizare a ceea ce Lévi-Strauss definea astfel: „singura nenorocire, singurul defect fatal care poate afecta un grup de oameni și îi poate împiedica să se împlinească, este acela de a fi singur". Sunt cel mai adesea versurile unor indivizi a căror informație artistică provine din reflecții constante ale adâncului lor, nu din știrile senzaționaliste, reviste, filme sau surse ale spectacolului regizat social. În afara acestor citări superficiale, elementele individuale sunt traduse în viziuni cu consistența gazoasă a visului, caracterizate de o structură deschisă și asociativă.
Expoziția, prin plasarea ei în muzeu, de la beciurile și măruntaiele lui urcând până spre zonele luminate



Sus / Top
René Daniëls, *Casă*, 1986, ulei pe pânză, 190 x 130 cm, prin amabilitatea artistului și a Defares Art Collection, Amsterdam. Credit foto: Petru Cojocaru.
René Daniëls, *Het huis - La maison*, 1986, oil on canvas, 190 x 130 cm. Courtesy of the artist and Defares Art Collection, Amsterdam. Photo credit: Petru Cojocaru.

Jos / Bottom
Imagine din expoziție, Ioana Nemeș, *Fără titlu (Luni 19.06.2006)*, 2008, Epozid, vopsea, lac, 100 x 70 x 10 cm. Prin amabilitatea Colecției Ovidiu Șandor, Timișoara. Credit foto: Petru Cojocaru.
Exhibition view, Ioana Nemeș, *Untitled (Monday 19.06.2006)*, 2008, epoxide, paint, lacquer, 100 x 70 x 10 cm. Courtesy of the Ovidiu Șandor Collection, Timișoara. Photo credit: Petru Cojocaru.

ale sălilor superioare, poate fi asemănată unui sit arheologic, unul care se ocupă de spații de alunecare între realitate și reprezentarea ei, între real și trăit, imaginat și amintit. Acest glissando între realitate, reprezentare și semnificație trasează un teren fertil care generează atât emoția incertitudinilor instabile, dar și pluralitatea bogată în sensuri ca a unor incunabule moderniste de arheologie a individuației.
Atipice pentru așa-numita *Generație în blugi*, mantrele etice ale poetei Marianei Marin transpar recurent, cum ai delimita ceva printr-un înveliș, creând un nou sistem funcțional de învelișul general politic. Singular, lucrarea care exemplifică iconografic aceste tematici ale retragerii și regenerării, aleasă de altfel și să fie imagine însoțitoare pe afiș, *La maison*, realizată în 1986, același an cu volumul autoarei române, este o pictură realizată de René Daniëls, el însuși un personaj cu un destin tragic.

Traian Cherecheș, *ExistenceExtinctionExit*, 2020, deconstrucție, semantron (audio), 4:31. Prin amabilitatea artistului. Credit foto: Petru Cojocaru.
Traian Cherecheș, *ExistenceExtinctionExit*, 2020, voice and audio, 4:31. Courtesy of the artist. Photo credit: Petru Cojocaru.

Daniëls aplică prin ceea ce numea principiul „împachetării dulci": un strat alb transparent care se suprapune peste imagine, de parcă privirea ți-ar fi filtrată de un tifon sau ochelari cu filtru de culoare. Această ceață conferă profunzime fundalului imaginii, redând spațiul proprietarului său de drept, ca să spunem așa. Plutind în fundal sunt celebrele motive ale papionului lui Daniëls, structuri parietale ale spațiului (expoziției) redate într-un stil diagramatic.
Versurile Marianei Marin, pe care le-am ales ca titlu al acestei recenzii expoziționale, exemplifică, cred, reușita demersului curatorial al Mariei Rus Bojan și Bogdan Ghiu, anume aceea de recuperare prin plasare deliberată de partea minoritarului, decupată istoric tocmai din momentul în care toți păreau hotărâți să se plaseze de partea majorității. Ceea ce cred că poate să ne învețe această expoziție este că, privind dinspre diversitate, nu numai că ar trebui să promovăm supraviețuirea microculturilor pe care civilizația occidentală nu le-a distrus încă, ci ar trebui să încurajăm și nașterea și creșterea unei ere a particularismelor.

Note

1. Mariana Marin, „Semnul", din *Mutilarea artistului la tinerețe* (1999).

either recovered from the history of the medium and reinterpreted, sometimes based on constructed mythologies, other times based on immutable, recovered ones that are translated in a postmodern style. Transition or transgression, depending on our chosen value system, creates a vocabulary of desire rooted in the illusory individualism of typically modern movements. But deliberate estrangement seems to also manifest a conscious and infinite feeling of the tragic, an awareness about which Lévi-Strauss said: "The one real calamity, the one fatal flaw which can afflict a group of men and prevent them from fulfillment is to be alone." It is often the poetry of individuals whose artistic information comes from constant personal reflection rather than sensationalist news, magazines, films, or sources of social spectacle. Besides these superficial quotes, the individual elements are translated into visions with the ethereal consistency of a dream, with an open, associative structure.
Because of its placement within the museum, from its basement and innards to the well-lit rooms on the upper floors, the exhibition can be compared to an archaeological dig, one that tackles liminal spaces between reality and its representation, between real and experienced, imagined and remembered. This *glissando* between reality, representation, and signification outlines a fertile ground that generates both the emotion of unstable uncertainties as well as a rich plurality of meaning like modernist incunabula about the archaeology of the individual.
Atypical for the so-called *jeans generation*, the ethical mantras of poet Mariana Marin transpire repeatedly, like delimiting through a shell, creating a new functional system insulated from the general political one. Singularly, the work that embodies these themes of withdrawal and regeneration, in terms of iconography, a work which was chosen for the poster, namely *La maison*, created in 1986, the same year as the Romanian writer's book, is a painting done by René Daniëls, himself having succumbed to a tragic fate. Daniëls applies, in what he called "sweet wrappings," a white transparent layer overlapping the image, as if your vision were filtered through gauze or colored glasses. This fog offers depth to the background, returning space to its rightful owner, so to say. Floating in the background are Daniëls's famous bowtie motives, wall structures of the exhibition space rendered diagramatically.
The lines by Mariana Marin that I chose as the title of this review illustrate, I believe, the success of Maria Rus Bojan and Bogdan Ghiu's curatorial endeavor of recovery, in which they placed themselves deliberately on the side of the minority, which became historically cut off the moment everyone seemed determined to place themselves on the side of the majority. I think that what this exhibition can teach us is that, looking towards diversity, we should not only promote the survival of those micro-cultures that western civilization has not already wiped out, but also to encourage the birth and growth of a new age of particulars.

Endnotes

1. Mariana Marin, „Semnul", in *Mutilarea artistului la tinerețe* (1999).

În stânga Teodor Graur cu pielea de vacă și imagini din acțiunile cu studenții, în centru Darie Dup și filme Beuys, în dreapta film 2 META. Credit foto: Mihai Covrig.
On the left Teodor Graur with the cow skin and images from the actions with the students, in the center Darie Dup and Beuys movies, on the right 2 META movie. Photo credit: Mihai Covrig.

CELEBRAREA CENTENARULUI BEUYS
CELEBRATION OF THE CENTENARY OF BEUYS

Text: Roxana Trestioreanu

CUM SĂ EXPLICI IMAGINI...
Artiști: Olimpiu Bandalac, Darie Dup, Teodor Graur, Radu Igazság, Gyöngy Kerekes, Iosif Király, 2 META (Maria Manolescu și Romelo Pervolovici), Marilena Preda Sânc, Zoltán Szilágyi Varga, László Ujvárossy
Curatoare: Roxana Trestioreanu
Rezidența BRD Scena 9, București
01.-26.09.2021

Titlul ales pentru evenimentul care celebra 100 de ani de la nașterea lui Joseph Beuys face referire la prima expoziție personală a artistului *How to Explain Pictures to a Dead Hare* [*Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt / Cum să explici pictura unui iepure mort*] din 1965. Expoziția este importantă pentru că, în cadrul evenimentului, artistul asistă publicul în receptarea experienței artistice, prin limbaj și dialog, definind astfel un mod de relaționare care îi va deveni caracteristic.
Joseph Beuys (1921-1986) a marcat prin creația sa arta contemporană și s-a impus ca un reper al secolului 20, pe de-o parte prin opera sa – desene, instalații, multipli, acțiuni performative și relicve-martori ale acestora, prelegeri, filme – și pe de alta prin conceptul de sculptură socială pe care l-a lansat, care definește activitatea umană de a structura și modela societatea și mediul ca operă de artă. Asumând prin demersul său rolul de sculptor social, Beuys dă formă societății prin activarea potențialului creativ al fiecărui om, servindu-se de limbaj, concepte, acțiuni performative și obiectele care se acumulează pe parcurs. Beuys a fost un artist angajat social și politic, a militat pentru drepturile omului, pentru protejarea mediului, pentru construirea de legături cu comunitatea, a conturat un model de practică artistică și educațională contemporană.
How to explain pictures... / Cum să explici imagini... a propus recuperarea multiplelor fațete ale operei și artistului Beuys prin ecoul generat în creația contemporană din România. Expoziția a cuprins multiple direcții de creație artistică prezentate în pandant cu filme cu acțiuni sau interviuri ale lui Beuys.

Olimpiu Bandalac. Credit foto: Mihai Covrig.

Când am început să construiesc expoziția, am avut în minte întâlnirile benefice artistice / umane care mi-au marcat și asistat parcursul profesional. Evenimentele la care am luat parte, care m-au ajutat să descopăr trasee artistice speciale cu care am rezonat sunt: Colocviul și expoziția *Expresia corpului uman*, sala Kalinderu, București 1982; Colocviul de artă plastică tânără și critică de artă, Sibiu 1986; Colocviul și expoziția *Tinerii Artiști și Contemporaneitatea*, Timișoara 1987; Expoziția Națională a Atelierelor 35, Baia Mare 1988; proiecția de filme de animație de la Studioul Animafilm, finele anilor '80, organizată de colegii Olimpiu Bandalac, Zeno Bogdănescu, Zoltán Szilágyi, Radu Igazság.
Artiștii din expoziția actuală – Olimpiu Bandalac, Darie Dup, Teodor Graur, Radu Igazság, Gyöngy Kerekes, Iosif Király, 2 META (Maria Manolescu și Romelo Pervolovici), Marilena Preda Sânc, Zoltán Szilágyi Varga, László Ujvárossy – sunt personalități care prin opera lor, implicarea socială, formativă / pedagogică, au repoziționat abordarea generațiilor următoare față de creația contemporană.
Gyöngyi Kerekes prezintă fotografii ale unor instalații realizate din frunze uscate, ce construiesc forme, semne grafice de mari dimensiuni, dar sunt prea fragile pentru a fi deplasate. László Ujvárossy stabilește un dialog special cu opera lui Beuys – asemănarea formală și de material cu costumul de fetru, invocarea amintirii unor eco-acțiuni ale artistului.
Olimpiu Bandalac prezintă o instalație de desene realizate în anii '80; într-un alt desen, coiotul din *I Like America and America Likes Me* este alăturat unei fotografii-document al vizitei unei expoziții Beuys; filmul

The title chosen for the event celebrating one hundred years since the birth of Joseph Beuys refers to the artist's first personal exhibition, *How to Explain Pictures to a Dead Hare* [*Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*], from 1965. The exhibition is important because during the event the artist helped the audience enjoy the artistic experience, through language and dialog, defining a mode of relating which became his feature.
Joseph Beuys (1921-1986) influenced contemporary art and became a landmark of the twentieth century, on the one hand through his art – drawings, installations, multiples, performances and their their witness relics, lectures, films – and on the other hand, through his concept of social sculpture, which defines the human activity to structure and shape society and the environment as a work of art. Taking on the role of social sculptor, Beuys shapes society by activating the creative potential of everyone, using language, concepts, performances, and the objects accumulated along the way. Beuys was an artist engaged in society and politics, who advocated for human rights, for environmental protection, for building ties with communities, outlining a model of contemporary artistic and educational practice.

Zoltan Szilagy, Radu Igazsag. Credit foto: Mihai Covrig.

How to Explain Pictures... proposed the recuperation of the multiple facets of Beuys's work through the echo generated in contemporary Romanian art. The exhibit consisted in multiple artistic directions presented alongside films of Beuys's performances and interviews.
When I began to shape the exhibit, I had in mind the beneficial artistic/human encounters which helped and marked my professional career. The events I took part in and helped me discover special artistic directions which suited me are: the exhibit and the symposium *The Expression of the Human Body*, Kalinderu hall, Bucharest, 1982; *The Symposium of Young Plastic Artists and Art Critics*, Sibiu, 1986; the National Exhibit of Workshops 35, Baia Mare, 1988; the animated film viewing at Animafilm Studio at the end of the 1980s, organized by Olimpiu Bandalac, Zeno Bogdănescu, Zoltán Szilágyi, Radu Igazság.
The artists from the current exhibit – Olimpiu Bandalac, Darie Dup, Teodor Graur, Radu Igazság, Gyöngy Kerekes, Iosif Király, 2 META (Maria Manolescu and Romelo Pervolovici), Marilena Preda Sânc, Zoltán Szilágyi Varga, László Ujvárossy – are personalities who repositioned the approach of the following generations towards contemporary art through their works and their social and formative/pedagogical involvement.
Gyöngy Kerekes exhibits photographs of installations made of dry leaves, building shapes, huge graphic signs, too fragile to be dislocated. László Ujvárossy establishes a special conversation with Beuys's work – the formal and material resemblance with the felt suit, invoking memories of the artist's eco-actions. Olimpiu Bandalac presents an installation of drawings made in the 1980s; in another drawing, the coyote from *I Like America and America Likes Me* is placed within a document-photograph taken during a visit of one of Beuys's exhibits; the film of the interview between Adrian Guţă and Olimpiu Bandalac, made at the National Museum of Contemporary Art, documents the entire activity of the artist, including the animated films and the projects of the Euroartist group, made with Teodor Graur.
Darie Dup's large works, coffins for the cut down forests,

interviului Adrian Guță - Olimpiu Bandalac, realizat la Muzeul Național de Artă Contemporană, prezintă întreaga activitate a artistului, cuprinzând și filmele de animație dar și proiectele grupului Euroartist realizate în tandem cu Teodor Graur.
Lucrările de mari dimensiuni, sicrie dedicate pădurilor tăiate, copaci din metal și lemn ca niște fantome ale viului, aparținând lui Darie Dup, ne transmit o clară atenționare asupra dezastrului ce va urma dacă nu luăm atitudine împotriva distrugerii naturii prin defrișările abuzive. Un film realizat special pentru acest eveniment, prezentând ludic comuniunea omului cu natura prin gadget-uri IT, este creația grupului 2 Meta (Maria Manolescu și Romelo Pervolovici). Teodor Graur a fost prezent cu o lucrare ce evoca puterea șamanului (o piele de vacă inscripționată cu simboluri), dar și cu testimoniale asupra cursului de performance ținut de artist în cadrul Universității Naționale de Arte București, curs ce le-a oferit studenților participanți șansa unei direcții artistice noi.
Marilena Preda Sânc surprinde în fotografii trăirea în armonie cu natura, selecția sa de filme reprezentând asumarea implicării artistei în problemele societății contemporane. Invocând apropierea lui Beuys de mișcarea Fluxus, Iosif Király prezintă o selecție de obiecte mail art din colecția sa: unele plicuri de mail art aduc în discuție urmărirea de către Securitate a artistului și violarea corespondenței în anii '80. Evocând presiunea anilor '80, Zoltán Szilágyi Varga, în filmele de animație *Nodul Gordian* (1980), *Arena* (1982) și *Monolog* (1983), ne oferă o citire printre rânduri a societății comuniste cu ajutorul alegoriilor, a stereotipurilor asupra virilității, gloriei și puterii prin violență, sau a formei fără fond. Radu Igazság este prezent cu două filme – *Fotografii de familie* (1983) și *Tocirea* (1985): în primul el ne introduce în lumea satului, a familiei și a etapelor vieții ce duc la dispariție oamenilor; în cel de-al doilea – un poem scris de Nichita Stănescu asupra sacrificiului soldatului, a datoriei de onoare ce duce în cele din urmă la dispariția ființei umane – este prilej pentru o narațiune vizuală de mare impact. Vocea lui Nichita Stănescu, cu intonația și tempo-ul său special, întărește puterea de evocare a imaginii filmice.
În cadrul acestui proiect a avut loc în 24 septembrie 2021 colocviul *BEUYS și scena artistică actuală* din România, moderat de Irina Cios; la el au luat parte Magda Cârneci, Adrian Guță, Ion Bogdan Lefter, Roxana Trestioreanu și artiștii Olimpiu Bandalac, Darie Dup, Teodor Graur, Radu Igazság, Iosif Király, Romelo Pervolovici, Marilena Preda Sânc, Zoltán Szilágyi Varga.

trees made of metal and wood as ghosts of the living, transmit a clear warning about the disaster to come if we do not act against the destruction of nature through abusive deforestation. A film specially made for this event, playfully presenting the communion of humans and nature through IT gadgets, is the creation of the 2 Meta group (Maria Manolescu and Romelo Pervolovici). Teodor Graur presented a work evoking the power of the shaman (symbols inscribed on a cow hide) and testimonials on the performance class held by the artist at the National Arts University in Bucharest, a class that offered the students the opportunity of a new artistic direction.

Iosif király, mail art. Credit foto: Mihai Covrig.

Marilena Preda Sânc captured living in harmony with nature in photographs, her selection of films representing the involvement of the artist in issues of contemporary society. Invoking Beuys's links with Fluxus, Iosif Király presents a selection of mail art objects from his collection: some mail art envelopes invoke the fact that the artist was under surveillance by the Securitate, who violated his mail during the 1980s. Zoltán Szilágyi Varga discusses the pressure of the 1980s in animated films such as *The Gordian Knot* (1980), *The Arena* (1982), and *Monologue* (1983), giving us a reading between the lines of Communist society with the help of allegories, virility stereotypes, the glory and the power of violence, and the form without content. Radu Igazság presents two films – *Family Photographs* (1983) and *The Blunting* (1985): in the first, he shows the country and family life, and the stages of life that lead to passing away; in the second – a poem by Nichita Stănescu about the sacrifice of the soldier, about the duty of honor which eventually leads to passing away – it is the opportunity for a greatly impactful visual narrative. Nichita Stănescu's voice, with its special tempo and intonation, reinforces the power of the moving image.
Within this project, the symposium *Beuys and the contemporary art scene in Romania* took place on September 24, 2021, moderated by Irina Cios, with Magda Cârneci, Adrian Guță, Ion Bogdan Lefter, Roxana Trestioreanu, and the artists Olimpiu Bandalac, Darie Dup, Teodor Graur, Radu Igazság, Iosif Király, Romelo Pervolovici, Marilena Preda Sânc, Zoltán Szilágyi Varga.

Translated by Daniel Clinci

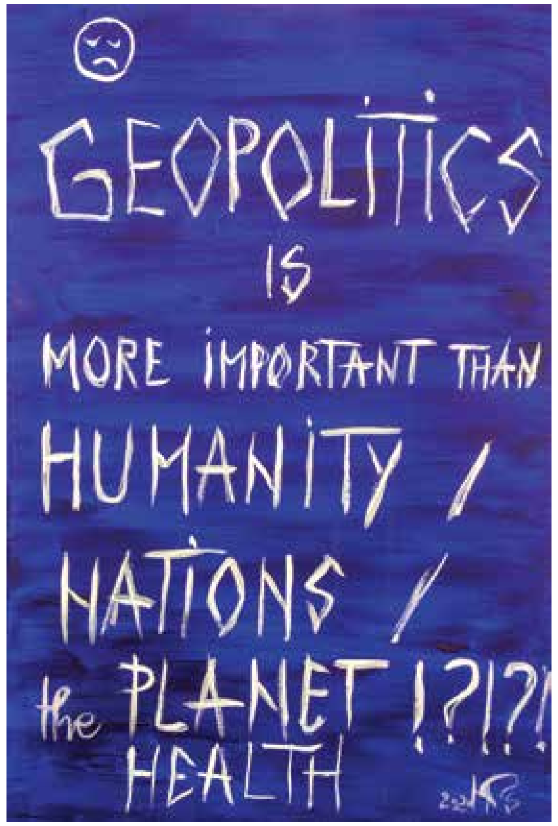
MARILENA PREDA SÂNC - SINTEZA UNEI CARIERE ARTISTICE

THE SYNTHESIS OF AN ARTISTIC CAREER

SINTEZE / ANTITEZE VIZUALE
Artistă: Marilena Preda Sânc
Curatoare: Ruxandra Demetrescu
Muzeul de Artă Craiova
9.07.-1.09.2021

Text: Ruxandra Demetrescu

Expoziția artistei vizuale Marilena Preda Sânc, deschisă în spațiile Muzeului de Artă din Craiova, propune publicului o imagine concentrată a creativității sale, desfășurate de-a lungul a patru decenii sub semnul unei remarcabile tensiuni dintre voința artistică și viziunea despre lume. Voința artistică se dezvăluie în diversitatea mediilor vizuale abordate, de la pictură la fotografie, de la performance și instalație la arta video. Viziunea despre lume este explicită în ciclurile tematice, dominate de tensiunea dintre contemplarea totalizantă a naturii și angajarea explicită în social și politic, dominată de convingeri feministe și ecologiste.
Descifrând particularitățile distincte ale parcursului construit în funcție de și pentru spațiile palatului Jean Mihail din Craiova, se constată în primul rând supremația picturii, care reamintește nu doar formația de pictor a autoarei (niciodată negată sau dezavuată), ci și tenacitatea cu care a practicat-o neobosit, explorându-i posibilitățile tehnice și expresive: forța



The new monographic show of visual artist Marilena Preda Sânc that opened at the Craiova Art Museum (Muzeul de Artă Craiova) offers a concentrated imagine of her creativity to the audience, stretched across four decades under the sign of a remarkable tension between artistic will and worldview. This creative driving force is exemplified in the diversity of visual mediums she tackles, from painting to photography and from performance and installation to video art. Her worldview is reflected in the thematic series where the tension between the all-encompassing nature contemplation and direct political and social stages take center stage, dominated by feminist and ecologist beliefs. As one starts to analyze the particularities of the show especially designed for the unique space of the Jean Mihail palace in Craiova, one of the first things that stands out is how painting reigns supreme, a call back not just to the artist's training as a painter (which she never denied or rejected), but also the tenacity she put in its constant practice, tirelessly exploring its technical and expressive possibilities. There's the sheer force of a strong brushstroke, which cemented her reputation as one of the most notable voices of the '90s neo-expressionist current in Romanian painting that, coupled with a chromatic preference for expressive red tones, gives off the illusion of being able to see the utter "flesh" of a painting. This is present from early works such as *O altă lume* (*Another World*), 1983, to the more recent *Corp natură* (*Nature Body*) from 2019.
Marilena Preda Sânc builds the pictorial space through large brushstrokes taking full advantage of the particularities of oil painting, complemented by her own technical flourishes. One notable example is her habit of mixing her pigments with mixtion, a chemical used in attaching gold leaf in mural painting, which harkens back to her initial degree in monumental painting. This technical solution is both highly inventive in creating a special relief effect and a very durable painting coat. She plays with a complimentary color palette while highlighting a single, often symbolic shade, such as *Planeta verde* (*Green Planet*), a work with a remarkable ecologist message from 2018.

Marilena Preda Sânc, *GEOPOLITICĂ* , 80 x 60 cm, ulei pe pânză, 2020.
Marilena Preda Sânc, *GEOPOLITICS*, 80 x 60 cm, oil on canvas, 2020.

unei gestualități puternice (care a consacrat-o drept una dintre cele mai convingătoare voci ale direcției neoexpresioniste în pictura românească începând din deceniul nouă al veacului trecut) conjugate cu un cromatism vizibil mai ales în expresivitatea nuanțelor de roșu, ce par să întrupeze „carnea” picturii, de la *O altă lume*, tablou timpuriu din 1983, până la recentul *Corp natură* din 2019. Marilena Preda Sânc construiește spațiul pictural prin tușe largi, fructificând posibilitățile picturii în ulei, accentuate de intervenții tehnice proprii. Astfel este amestecul de pigmenți cu mixtion (substanță folosită în pictura murală pentru a fixa foița de aur), identificând o reminiscență a formației inițiale – specializarea în pictura monumentală – și totodată inventivitatea soluției tehnice, care a creat atât efectul de relief, cât și durabilitatea stratului pictural. Jocul de complementare se conjugă cu privilegierea unei singure culori, adesea cu valențe simbolice, cum este de pildă *Planeta verde*, un admirabil mesaj ecologist vizual datând din 2018.
Gestualismul pictural este temperat prin două strategii, evidente în compozițiile geometrizante și în cultivarea valențelor grafice ale picturii. Alăturarea desen-pictură dezvăluie și trecerea de la genul proxim (desenul) la diferența specifică (picturalitatea exacerbată prin culoare). Există un parcurs în expoziție care începe cu o lucrare din seria modulelor (*Reconfigurări de peisaj*, datat 1982, cea mai timpurie lucrare expusă aici) și se încheie cu două picturi recente, *Solitudine* și *Locuri ascunse*: realizate în 2020, în plină pandemie, ele alcătuiesc un diptic *ad hoc*, dezvăluind același geometrism sever și totodată un remarcabil exercițiu de transpunere a desenului în pictură.
Esențializarea mijloacelor picturii poate fi identificată și în alte lucrări, cum ar fi *NIMBY* și *Prădătorii universali*, două ample schițe în ulei pe pânză, realizate în 2018, în care domină contrastul dintre conturul dinamic negru și petele de culoare roșie. Plasat într-un dialog expresiv și incitant cu acestea se află tabloul de mari dimensiuni *Terra madre*, lucrare-manifest ce rezumă preocupările formale și tematice ale artistei: peisajul simbolic, realizat în suprafețe mari de culori saturate, investit cu o semnificație ce transgresează limitele genului, prin afirmarea unei dimensiuni cosmice originare ce se declină la feminin.
Prezența masivă a picturii confirmă crezul autoarei, afirmat în urmă cu câțiva ani: „Pictura mea este libertatea mea de-a fi. Altfel spus, principiul libertății asumate este crezul meu artistic”.
Expoziția se construiește însă prin dialogul picturii cu celelalte medii artistice practicate de Marilena Preda Sânc: fotografiile cu intervenții (*Corp peisaj*, 1985), digigrafiile (*Femslogan*, 2006, *Diva politică ieri și azi*, 2011-2021), filmele video (prezente în expoziție într-o convingătoare selecție), cărțile de artist (*Alive*, 1993 și *A fi una cu natura*, 2019) și cele patru obiecte manufacturate ca o specie de colaje tridimensionale realizate (*Globe*, 2000; *Bon Appetit*, 2008; *Stop Fracking*, 2014; *Mondialization/globalization*, 2006).
Prezente mai ales în ultima sală, ele ilustrează, alături de pictură (ultima este *Geopolitică*, realizată în 2020, un *statement in progress*), convingerile sociale și politice ale autoarei. Conform propriei sale mărturii: „să gândesc și să lucrez ce simt, în mai multe medium-uri artistice, să exprim în imagini un gând, un sentiment, o atitudine despre contextul în care exist, reprezintă pentru mine un mod de a fi artist”.

Her wild use of expressive brushstrokes is toned down through two particular strategies, most evident in her predisposition for geometric compositions and emphasizing the graphic qualities of painting through putting painting and drawing side by side and going from the neighboring medium (drawing) to its polar opposite, the painterly quality exacerbated through color. The exhibition visit starts with a piece for her modules series (*Reconfigurări de peisaj / Landscape Reconfigurations*, from 1982, the earliest work shown here) and ends with two recent paintings. *Solitudine* (*Solitude*) and *Locuri ascunse* (*Hidden Places*) are both from 2020, created in the midst of the pandemic. The two works create an involuntary diptych that showcases both her signature strict geometric approach and a remarkable exercise in translating drawing into painting vocabulary. This essentialized approach to the painting framework is present in other works as well, such as *NIMBY* and *Prădătorii universali* (*Universal Predators*), two large oil-on-canvas sketches from 2018 where the contrast between the dynamic black line work and red splashes of color takes center stage. The large-scale work *Terra madre*, a piece that functions as a manifesto for the artist's thematic and formal interests, is placed in an inciting, expressive dialogue with the other two canvases. This symbolic landscape, rendered through large surfaces of vividly saturated colors, is invested with a meaning that transgresses the limitations of the genres by investing a feminine, primordial cosmic dimension to the piece.
The large numbers of paintings in the show reinforces the author's belief she expressed several years prior: “My painting is my freedom to exist. In other words, the principle of freedom taken upon itself is my artistic belief.”
However, the exhibition is built upon the exchange between the paintings and other artistic mediums Marilena Preda Sânc has approached, merging photographs with interventions (*Corp peisaj / Body Landscape*, 1985), digigraphs (*Femslogan*, 2006, *Diva politică ieri și azi / The Divine Politics of Today and Yesterday*, 2011-2021), films and videos (in a carefully curated selection), artist books (*Alive*, 1993 and *A fi una cu natura / One with Nature*, 2019), as well as four manufactured objects that work as tridimensional collages (*Globe*, 2000; *Bon Appetit*, 2008; *Stop Fracking*, 2014; *Mondialization/globalization*, 2006). These works, displayed mainly in the last hall, are meant to showcase the artist's social and political beliefs alongside her painted work. The last painting shown, *Geopolitică* (*Geopolitics*) from 2020, is a statement in progress. In her own words: “to think and to express what I'm feeling through many artistic mediums, to translate into images a thought, a feeling, or an attitude about the context in which I exist is a way of being an artist to me.”

Translated by andra nikolayi

Imagini din expoziție. Credit foto: Viorel Chirea.
Exhibition view. Photo credit: Viorel Chirea.

DORIS DITTRICH
MARTOR AL VREMURILOR NOASTRE
WITNESS OF OUR TIMES

Text: Anca Vintilă Dragu

SUNTEM TOȚI MARTORI AI VREMURILOR NOASTRE
Artistă: Doris Dittrich
Curator: Petru Lucaci
Galeria Galateea, București
6.10-4.11.2021

În luna octombrie, în vitrina galeriei Galateea Contemporary Art, specializată în artă ceramică, se puteau zări forme clasice, din ciclul de lucrări *Venus* ale artistei vieneze Doris Dittrich. O simbioză extrem de provocatoare: exponate ceramice cu forme clasice, busturi feminine acoperite cu culori aprinse dispuse figurativ sau abstract, combinând sculptura cu pictura, precum și o serie de măști din ciclul *Martori oculari*.
Cu formare în sociologie, iar mai apoi în sculptură la Vienna Art School, artista Doris Dittrich ne propune un concept expozițional ce solicită publicului să își pună întrebări referitoare la responsabilitatea socială, întrebări necesare ca răspuns la provocările societății contemporane.
Inspirată de o expoziție a Muzeului de Istorie a Artei din Viena, „Sculpturile pictate ale antichității”, în care sunt prezentate copii ale statuilor în culorile originale, alături de statuile din muzeu, Doris Dittrich își imaginează o Venus în postmodernitate și creează o serie de lucrări intitulate *Proiectul Venus*, pe care le propune și publicului bucureștean, în cadrul expoziției de la Galateea Contemporary Art.
Statui colorate? Am asociat pentru mult timp antichitatea greacă cu temple și statui albe din marmură. Ele au inspirat Renașterea și Clasicismul. Descoperirile referitoare la cromatica acestora au fost mult timp ignorate, standardul frumuseții sculpturale fiind atribuit formei și nu culorii. Așa cum expoziția respectivă propunea privirea sculpturilor antice într-un fel cu totul nou, tot astfel și busturile venusiene decompuse în stil cubist și decorate în culori intense ale artistei vieneze ne propun să o privim pe Venus a zilelor noastre într-o nouă lumină.
Ce a devenit ea în prezent? O formă feminină facilă, comercială, un manechin reprodus la nesfârșit, o condamnată la uniformitate, fără spirit, simbol al unui sistem care preferă oameni dezindividualizați? A devenit Venus complet lipsită de divinitatea ei, redusă la fizicul ei, o reprezentare a femeii idealizate? Cine o idealizează și cu ce consecințe? Cum se identifică și idealizează o femeie în Secolul 21?
Prin ciclul *Martori oculari*, vizitatorul este supus unei interogări directe: întrebările sunt săgeți transmise de ochii personajelor din măștile dispuse parietal. Amintind de o secvență dintr-un film, în care, într-o Sală a Chipurilor cu măști ale oamenilor fără chip, te privesc potențiale victime mute ale diverselor flageluri

Doris Dittrich, *Proiectul Venus - două suflete*, lut alb oxid de fier angoba glazurată, 2018.
Doris Dittrich, *Venus Project - two souls*, white clay iron oxide glazed angoba, 2018

In October, in the display of Galatea Contemporary Art Gallery, specialized in ceramics, one could see classical shapes from the series *Venus* of the Viennese artist Doris Dittrich. An extremely provocative symbiosis: ceramic pieces with classical shapes, feminine busts covered in bright colors, disposed figuratively or abstractly, combining sculpture with painting, as well as a series of masks from the series *Eye Witnesses*.
Trained in sociology, then in sculpture at the Vienna Art School, artist Doris Dittrich proposes an exhibit concept which asks the audience to question social responsibility, questions that are necessary as an answer to the challenges of contemporary society.

Doris Dittrich, *Martor ocular nr. 34*, gresie angoba glazurată, 2021.
Doris Dittrich, *Eyewitness no. 34*, glazed angoba tiles, 2021.

contemporane, sociale, politice, economice, ecologice.
Scopul artei este și acela de a menține vie memoria. Reprezentarea consecințelor acțiunilor umane ne face să descoperim rolul pasiv participativ pe care îl jucăm în ceea ce se petrece în jurul nostru, iar sentimentul de vinovăție înmugurește în fiecare dintre noi, în același timp dorindu-ne să eludăm responsabilitatea. Totuși, noi suntem cei ce trăim aceste evenimente, noi suntem martorii acestei ferestre unice deschise în acest timp prezent.
Doris Dittrich își imaginează că un fictiv arheolog din viitor, descoperind piesele sale, ar putea să formuleze o ipoteză despre societatea secolului 21. Asocierea cuvintelor, imaginilor imprimate sau pictate pe lucrările de ceramică dau artei sale o latură umanistă ce îi scoate lucrările din zona formalistă, asociată în trecut cu arta decorativă. Minimalismul este, de regulă, apanajul maturității artistice. Aici întâlnim însă efervescența unui artist tânăr, dornic să transmită mesajul prin formă, text, imagine și culoare, o poveste completă ce poate fi citită de orice privitor.
„Mă întreb ce înseamnă să fii un martor al provocărilor complexe ale societății în care trăim, ale civilizației, vieții noastre ca ființe umane. Îmi pun întrebarea dacă a fi martor implică obligația noastră de a acționa, respectiv responsabilitatea de a reacționa. Ca artist, consider că aceasta este misiunea mea. Arta inspiră procesul reflexiv, deschide ferestre de comunicare despre probleme care ne afectează societatea. Arta deschide de asemenea spațiu pentru viziune și vise și oferă inspirație și speranță”, ne transmite Doris Dittrich.
Acestea sunt câteva dintre întrebările pe care ni le adresează lucrările lui Doris Dittrich și la care ne invită în mod constant titlul expoziției sale, *Suntem toți martori ai vremurilor noastre*.

Inspired by an exhibit of the Museum of Art History, Vienna, *The Painted Sculptures of Antiquity*, in which copies of the statues in the original colors are exhibited alongside the statues from the museum, Doris Dittrich imagines a Postmodern Venus and creates a series of works titled *Project Venus*, which she offers to the local audience in Bucharest at Galatea Contemporary Art.
Colored statues? We have associated Greek Antiquity for a long time with white marble temples and statues. They inspired the Renaissance and Classicism. The discoveries about their chromatic have been ignored for a very long time, the standard of sculptural beauty being attributed to shape and not color. As the exhibit proposed looking at Ancient sculptures in an entirely new way, the Venusian busts of the Viennese artist, decomposed in Cubist style and decorated with intense colors, propose that we look at a contemporary Venus in a new light.
What has she become in the present? A facile and commercial feminine form, a mannequin endlessly reproduced, condemned to uniformity, without spirit, a symbol of a system that prefers de-individualized people? Has Venus become completely stripped of her divinity, reduced to her physical aspect, a representation of an idealized woman? Who idealizes her and with what consequences? How is a woman identified and idealized in the twenty-first century?
In the series *Eye Witnesses*, the visitor is subjected to direct interrogation: the questions are arrows transmitted by the eyes of the characters from parietally placed masks. Reminding us of a sequence from a film in which, in a Hall of Faces with masks of people without face, potential mute victims of various contemporary social, political, economic, and ecological issues look at you.
The purpose of art is also that of maintaining memory alive. Representing the consequences of human actions allows us to discover the participative passive role that we play in whatever is happening around ourselves, and the feeling of guilt blooms in each of us, at the same time, wanting to evade responsibility. Still, we are the ones who live these events, we are the witnesses of this unique opened window in this present time.
Doris Dittrich imagines that a fictional archaeologist of the future, uncovering her pieces, could formulate a hypothesis on twenty-first century society. The association of words and images printed or painted on ceramic works gives her art a humanistic aspect which removes her works from the domain of formalism, associated in the past with decorative art. Here we encounter the effervescence of a young artist, willing to transmit the message through form, text, image, and color, a complete story that can be read by any viewer.
“I wonder what it means to be a witness of the complex challenges of our society, of our civilization, of our lives as human beings. I wonder if being a witness implies our duty to act, our responsibility to react. As an artist, I believe that this is my mission. Art inspires the reflexive process, opens windows of communication about issues affecting our society. Art also opens a space for vision and dreams, and offers inspiration and hope,” says Doris Dittrich.
These are some of the questions asked by Doris Dittrich’s works and to which we are constantly invited by the title of her exhibit: *We are all witnesses of our times.*

Translated by Daniel Clinci

ARTA ARTISTICITĂȚII URBANE
THE ART OF URBAN ARTISTRY

PSYCHOPOETIC HYMNS & RADICAL RUINS
Artist: Simion Cernica
Curator: Horațiu Lipot
Galeria Iomo, București
4.09-10.10.2021

Text: Bogdan Ghiu

Simion Cernica este un artist plurivalent, omni-media matur, ironic, sofisticat. Născut și crescut, format, afectiv, intelectual și expresiv, psihomotrice, dacă pot spune așa, în București, a emigrat de mai mulți ani și trăiește și creează, în momentul de față, în Los Angeles. În vara anului 2021, s-a întors și a lucrat în jur de o lună de zile în chiar spațiul în care avea să expună (tânăra galerie Iomo, din deja consacratul și extrem de dinamicul *hub* de spații creative de la Combinatul Fondului Plastic), într-o indistincție sau suprapunere plină de sens și de sensuri dintre atelier și expoziție.
Or, tocmai asta, acest joc cu spațiile, cu expresivitatea lor proprie, inclusă, relaționarea și recombinarea lor în meta-spații, infra-spații sau arhi-spații care se traversează unele pe altele este ceea ce caracterizează, cred, cel puțin în momentul de față, „mesajul" artistic implicit al lui Simion Cernica.
În expoziția de față, este vorba de jocul cu spațiul urban și cu expresivitatea lui socială proprie, cu urmele lui expresive, adică despre oraș cu arta sa proprie, inclusă – cândva s-ar fi spus „brută", dar aici nici măcar despre artă, fie și „brută" nu este vorba, ci doar de expresivitate și de plasticitate socială a urbanului însuși, ca atare, în sine.
În discuțiile cu artistul, există un cuvânt care revine adesea și care ar putea părea banal, oarecare, comun: *layers*, straturi, niveluri. Da, dar nu (doar) în profunzime, pe verticală, ci desfășurat, recombinat, intersectat: straturi sau niveluri aduse în același plan și în același spațiu, ca niveluri de expresivitate socială imanentă reunite, concentrate, puse să dialogheze intensificat.
Simion Cernica este preocupat să realizeze arheologii desfășurate, spațializate altfel, nu numai de la verticală la orizontală, ci ca spații noi, intensionale, diagramatice, de sine stătătoare, ca „altfel de spații" (*espaces autres*) cum ar fi spus Michel Foucault: micro-heterotopii intensiv-expresive, menite deopotrivă a se adăuga și a exprima concentrat, dar dinăuntru, nu din afară, arhipelagul heterotopic care este orice oraș, orice spațiu urban: Los Angelesul ca București „expandat". Nu „artă *în* spațiul public", ci artă sau artisticitate *a* spațiului public: urme de vieți și de viață, mesaje cu autori necunoscuți, dar adresându-se tuturor, „mesaje în sticlă" deschisă.
În aceste traversări transversale, meta-arhi-spațiale, personajul-artist proiectat de (meta)artistul Simion Cernica (asemenea lui Pessoa, orice artist este un artist de artiști) să își realizeze lucrarea joacă mai multe roluri în același timp: în primul rând, „la bază", el se comportă ca un autor de grafuri urbane, inclus în materia socială pe care o exprimă ne-separat, non-transcendent „artistic", în/din chiar sânul ei.
Există, apoi, o foarte importantă – și singulară – omologie și continuitate transversală (meta-arhi-spațială), pe „niveluri" și grade de reprezentare și de simbolizare diferite, nu numai, cum spuneam, între spațiul de lucru (de producție) și spațiul de expunere (de reproducere), ci și, mai departe, între spațiul de expunere (modul în care este configurat prin *display*-ul lucrărilor) și spațiul tablourilor însești, care sunt niște hiper-sinteze. În expoziția despre care vorbim, aceste hiper-sinteze ar putea fi clasificate în trei categorii: tablourile, picturile care ajung să configureze un fel de expresionism abstract intelectual, tensional, diagramatic; asamblajele-instalații ironice necorozive, *witz*-uri blând citaționale, *ca* în oraș, dar nu *în* oraș, ci într-un urban micro-reconstruit ca un hiper-spațiu urban de expresivitate accelerată; și, în sfârșit, câteva lucrări sintetice, de mai mari dimensiuni, care reunesc toate aceste „straturi", spații și expresivități.
Arta actuală a lui Simion Cernica evocă urbanul prin propria sa artă, „arta străzii" ca nivel social auto-revelant. Expresivitatea vizual-artistică și textual-poetică „emanată" de oraș este „culeasă" și resintetizată într-un spațiu concentrat hiper-urban. Orașul și arta din el.

Simion Cernica is a multispecialized, omni-media, mature, ironic, sophisticated artist. Born, bred, and trained – affectively, intellectually, expressively, in terms of psychomotor skills, so to say – in Bucharest, he emigrated many years ago and is currently living and working in Los Angeles. In the summer of 2021 he came back and worked for around a month in the space where he would exhibit (the young Iomo gallery, from the already established and extremely dynamic creative space hub at Combinatul Fondului Plastic) in an overlap full of sense and senses between studio and exhibition.
And it is precisely his way of playing with spaces, with their particular, inherent expressiveness, their relation and recombination into meta-spaces, infra-spaces, or archi-spaces, that traverse each other that characterizes, I believe, Simion Cernica's implicit "message," at least presently.
In the current exhibition, it is about the play with urban space and its particular social expressiveness, its expressive traces. It is about the city, with its particular, inherent art – once it might have been called "*art brut*," but this is not even about art, "*brut*" or not, but about the expressiveness and social plasticity of the urban itself, for itself, in itself.
In discussions with the artist, there is one word that comes up often and that might seem banal, everyday, common: *layers*. But these do not just go down, vertically, but unfold in space, recombining, intersecting: layers brought to the same plane and the same space as levels of social expression reunited, concentrated immanently, made to interact with intensity. Simion Cernica sets out to create spatialized archaeologies that unfold differently, not only vertically and horizontally, as new, intensional, diagrammatic, self-sufficient spaces, as "other spaces" (*espaces autres*), as Foucault would have said: intensive-expressive micro-heterotopias meant to add themselves to and to express in a concentrated way, but from within, not from without, the heterotopic archipelago that is any city, any urban space, Los Angeles as "expanded" Bucharest. Not "art *in* the public space," but an art *of* the public space: traces of lives and life, messages of unknown authors, addressed to everyone, messages in open bottles.
In these meta-archi-spatial transversal traversals, the artist-character projected by (meta)artist Simion Cernica (like with Pessoa, any artist is an artist of artists) to realize his work plays multiple roles at the same time: first, he behaves, "fundamentally," as an urban graffiti artist, included in the social matter that he expressed non-separately, non-transcendentally, "artistically," in/from its midst.
There is then a very important – and singular – (meta-archi-spatial) transversal homology and continuity, organized in "layers" and different degrees of representation and symbolism, not only, as I said, between workspace (productive) and exhibition space (reproductive), but, going farther, between exhibition space (the way it is configured through the works' display) and the space of the paintings themselves, which are hyper-syntheses. In the exhibition at hand, these hyper-syntheses could be classified in three categories: paintings, which come to configure a kind of intellectual, tensional, diagrammatic abstract expressionism; ironic, necrotic installation assemblages, smoothly citational *witzes*, *as* in a city, but not *in* the city, instead in a micro-reconstructed city like an urban hyperspace of accelerated expressiveness; and, finally, a few large, synthetic works that reunite all these "layers," spaces, and expressivenesses.
Simion Cernica's current art evokes the city through his own art, "street art" as self-revealing social layer. The visual-artistic and textual-poetic expressiveness "emanated" by the city is "gathered" and re-synthesized in a concentrated hyper-urban space. The city and the art within it.

Translated by Rareș Grozea

Vedere din expoziție. Credit foto: Răzvan Năstase.
Exhibition view. Photo Credit: Răzvan Năstase.

Vedere din expoziție. Credit foto: Răzvan Năstase.
Exhibition view. Photo Credit: Răzvan Năstase.

EXPERIMENTUL GHERGANI POWERED BY E T A J ARTIST-RUN SPACE

THE GHERGANI EXPERIMENT POWERED BY E T A J ARTIST-RUN SPACE

Text: Ilina Schileru

RENDEZ VOUS AUX JARDINS
Artiști: Mihai Balko, Liliana Basarab, Zoltan Bela, Răzvan Boar, Anca Boeriu, Eduard Bălaș, Cătălin Burcea, Alin Carpen, Sergiu Chihaia, Sorin Dan Cojocaru, Antonia Corduneanu, Constantin Docan, Radu Dumitru, Iulian Cristea, Raluca Ilaria Demetrescu, Dumitru Gurjii, Lucia Ghegu, Teodora Gavrilă, Cristian Emil Ghiță, Horațiu Lipot, Irlo, Benny Jackson, Paul Baraka Marat, Lucian Sandu-Milea, Mircea Modreanu, Răzvan Năstase, Dragoș Neagoe, Răzvan Neagoe, Marian Nistor , Robert Obert, Maria-Livia Onete, Radu Pandele, Radu Panait, Beniamin Popescu, Ioana Popescu, Miruna Radovici, Pastila Roz, Justinian Scărlătescu, Ilina Schileru, Pulsar Sinaps, Ioana Stanca, Loredana Stancu, Ovidiu Toader, Ana Cristina Toma, Ruxandra Tudoran, Andrei Tudoran, Mihai Zgondoiu, Ionuț Zevideanu
Curator: echipa ETAJ
Palatul Ion Ghica, Ghergani, comuna Răcari
04-06.06.2021

Între 4 și 6 iunie 2021, grupul artist-run E T A J a organizat o primă ediție a grădinilor deschise către manifestări artistice, aducând laolaltă mai mult de 40 de entități artistice sub aceeași umbrelă, la Ghergani, în comuna Răcari, aflată la 40 de kilometri de București. Ideea evenimentului de artă în aer liber aparține moștenitoarei Palatului Ion Ghica, Irina Bossy Ghica, idee concretizată ulterior printr-o scrisoare de invitație a arhitectului Șerban Sturdza către grupul E T A J, în virtutea unei vechi colaborări cu Dumitru Gurjii, membru fondator E T A J.
Șerban Sturdza coordonează de câțiva ani restaurarea ansamblului arhitectural al palatului Ion Ghica în strânsă colaborare cu Irina Bossy Ghica. Puternic legată de cultura franceză, Irina Ghica a dorit să participe în cadrul celei de-a 18-a ediții a evenimentului european *Rendez Vous aux Jardins* inițiat de Ministerul Culturii Francez, adăugând pe harta acestui program un al treilea punct, pe lângă alte două grădini private/publice din România. Dumitru Gurjii a mai colaborat în trecut cu Șerban Sturdza într-un proiect care viza un mod neconvențional de a practica arhitectura și a organiza un șantier, la conacul Petre P. Carp, chiar înainte ca structura E T A J să fi luat ființă sub forma ei existentă azi. O practică importantă, cea a inserției sub formă de instalației în cadrul natural, sau a lucrului *in-situ* este o rețetă preferată pentru inițiatorii E T A J, care au dezvoltat la un an după lansarea spațiului artist-run în centrul Bucureștiului și alternativa *E T A J on wheels*, prin care artiștii pot expune în cele mai inedite locuri posibile: o primă inițiativă a avut loc pe terasa blocului de ateliere din strada Eforie, un al doilea s-a întâmplat în Insulele Canare, într-un crater de vulcan stins, iar al treilea eveniment a marcat o idee care va fi reluată în viitorul

Between 4 and 6 June 2021, the artist-run group E T A J organized the first edition of an event that opened up gardens to art pieces for the first time, bringing together more than 40 art entities under the same umbrella in Ghergani, Răcari county, 40 km away from Bucharest. The idea for this open-air art event came from the inheritor of the Ion Ghica Palace, Irina Bossy Ghica, an idea that later materialized as an invitation letter from architect Șerban Sturdza to the E T A J group, given his previous collaboration with Dumitru Gurjii, a founding member of E T A J.
For the last few years, Șerban Sturdza has been overseeing the restoration of the architectural ensemble of the Ion Ghica Palace, in collaboration with Irina Bossy Ghica. With strong ties to French culture, Irina Ghica wished to take part in the 18th edition of the European event titled *Rendez Vous aux Jardins*, initiated by the French Ministry of Culture, adding a third point to the map of this project, besides two other private/public gardens in Romania.
Dumitru Gurjii had previously collaborated with Șerban Sturdza in a project that pertained to an unconventional style of practicing architecture and organizing a construction site, at the Petre P. Carp Manor, right before E T A J assumed the structure it still has today. An important practice, namely inserting installations in a natural environment, or working in-situ, is the preferred formula of E T A J's founders, who, one year after launching their artist-run space in the center of Bucharest, initiated its alternative, *E T A J on wheels*, through which artists could exhibit in the most unusual locations: the first such initiative took place on the terrace of the studio building Eforie, the second one on the Canary Islands, in the crater of an inactive volcano,

Mircea Modreanu și Răzvan Năstase. Instalație cu Neoane, 2021. Credit foto:
Mircea Modreanu and Răzvan Năstase. Neon installation, 2021. Photo credit:

apropiat în proiectele E T A J – cea a galeriei plutitoare pe apă.
Tema de la care a pornit întreaga manifestare *Rendez Vous aux Jardins* a stat în acest an sub semnul împărtășirii cunoștințelor, în special a celor legate de grija pentru spații verzi, grădini publice sau private. La acest apel, artiștii au adăugat o notă personală, ce a dispersiei informației, cu precădere a celei ce vizează metode artistice. Timp de două zile, organizatorii au inclus workshop-uri de artă cu copii, prin colaborarea cu Institutul Britanic și Universitatea de Arte din București. Specialistul în educație alternativă David Hughes și lectorul universitar Anca Boeriu au fost coordonatorii acestor întâlniri pe durata cărora copii din localitatea Ghergani au făcut cunoștință cu tehnici alternative de învățare a limbii engleze și au fost inițiați în practica linogravurii, fie și sub aspect demonstrativ.
În acest răstimp, artiștii care au dorit să fie prezenți în spațiul verde sau interior al Palatului Ghica au amplasat instalații de artă, sculpturi, printuri sau lucrări pe pânză ori au gândit formule *in-situ* pentru deschiderea care a avut loc vineri seară, 4 iunie, în fața capelei familiei Ghica. De notat că o astfel de colaborare a presupus numeroase aspecte de organizare, iar că în exemplul de față, când are loc o colaborare între două entități private, organizatorii au avut provocări din cele mai diverse, pornind de la situația cazării unui grup consistent de oameni care să susțină eforturile de gestiune, amplasare și panotare până la aspectele de finețe legate de comunicarea inter-instituțională, care au presupus diverse parteneriate de imagine: administrația publică

and the third represented an idea that will be further developed by E T A J's projects, namely a gallery floating on water.
This year, the theme from which the whole *Rendez Vous aux Jardins* project started stood under the banner of knowledge sharing, especially knowledge about caring for green spaces, for public or private gardens. The artists added a personal touch to this call, namely the dispersal of information, especially that concerning art-making methods. For two days, the organizers ran art workshops with children, in collaboration with the British Council and the Bucharest University of Arts. The specialist in alternative education David Hughes and university lecturer Anca Boeriu led these meetings throughout which the children of Ghergani got acquainted with alternative methods of learning the English language and were introduced to the practice of linocut, even if only demonstratively.
During this time, the artists who wanted to be present in the green space or inside the Ghica Palace displayed art installations, sculptures, prints, or canvas works, or they thought out in-situ formulae for the opening that took place Friday night, 4 June, before the Ghica family chapel. It must be mentioned that such a collaboration required numerous organizational aspects, and the challenges in this particular case, a collaboration between two private entities, were very diverse, starting from housing a substantial group of people to help with the administrative side, the placement and arrangement of the works, to those fine aspects of inter-institutional communication, requiring various partnerships: the local

locală, Ambasada Franceză, Institutul Francez, Muzeul Național al Țăranului Român.
Aproape 50 de artiști au făcut posibilă popularea unei grădini considerabile ca cea a palatului. Și cu toate acestea, s-a simțit nevoia de încă și mai multă participare, întrucât spațiul verde ar fi permis o intervenție și mai extinsă. Evenimentul a fost realizat cu participarea artiștilor: Mihai Balko, Liliana Basarab, Zoltan Bela, Răzvan Boar, Anca Boeriu, Eduard Bălaș, Cătălin Burcea, Alin Carpen, Sergiu Chihaia, Sorin Dan Cojocaru, Antonia Corduneanu, Constantin Docan, Radu Dumitru, Iulian Cristea, Raluca Ilaria Demetrescu, Dumitru Gurjii, Lucia Ghegu, Teodora Gavrilă, Cristian Emil Ghiță, Horațiu Lipot, Irlo, Benny Jackson, Paul Baraka Marat, Lucian Sandu-Milea, Mircea Modreanu, Răzvan Năstase, Dragoș Neagoe, Răzvan Neagoe, Marian Nistor , Robert Obert, Maria-Livia Onete, Radu Pandele, Radu Panait, Beniamin Popescu, Ioana Popescu, Miruna Radovici, Pastila Roz, Justinian Scărlătescu, Ilina Schileru, Pulsar Sinaps, Ioana Stanca, Loredana Stancu, Ovidiu Toader, Ana Cristina Toma, Ruxandra Tudoran, Andrei Tudoran, Mihai Zgondoiu, Ionuț Zevideanu.
Pornind de la conceptul curatorial semnat de Dumitru Gurjii, expoziția *Exploring | art and nature // Explorări | artă și natură* a urmărit o intervenție artistică de tip land art sau inserție de artă în natura vegetală. „Cu această ocazie creația artistică întâlnește monumentul arhitectural, natura vegetală din jurul acestuia și oamenii. Contrastul și dialogul dintre natural și artificial este întotdeauna fascinant. Intervenția omului în natură și invers, intervenția cronologică a naturii asupra artefactului, generează o energie, un impuls creativ pe care trebuie să ni le asumăm și să le cultivăm prudent.” (Dumitru Gurjii)
Stând sub semnul unei eterne negocieri cu elementul natural, spațiul antropic este un rezultat direct al intervenției umane în cadrul virgin natural și de multe ori aduce cu sine efecte negative. În situația actuală a umanității, care se confruntă cu evenimente dezastruoase pentru cadrul natural global (inundații sezoniere puternice și extinse, incendii devastatoare și recurente vizibile din satelit), arta capătă o dimensiune critică la adresa societății și a mecanismelor ei de auto-conservare și proliferare, inclusiv la adresa funcțiunii artei *per se*. Nu mai este de mult un mister cum Antropocenul a ajuns să pună în pericol însăși propria supraviețuire a omului, fiind un tip de organizare cu o preocupare limitată pentru viitorul pe termen lung al supraviețuirii speciei sale, dar mai ales a celorlalte specii care compun întregul regn animalier, multe amenințate cu extincția.
Așadar câteva din propunerile artiștilor prezenți prin E T A J la această ediție *Rendez Vous aux Jardins* au vizat tocmai acest dialog sensibil între antropic și natural. O întreagă evoluție a artei întărește direcția către cultivare unei noi atitudini a Omului asupra mediului natural, care trebuie conservat cu orice efort posibil, dar și a cadrului istoric, care este extrem de important și teribil de greu de realizat într-un cadru legislativ și politic profund insensibil la nevoile stringente de restaurare a punctelor fragile arhitectonic pe harta României.

public administration, The French Embassy, the Institut français, the Romanian Peasant Museum.
Almost 50 artists contributed to populating the palace's considerable garden. In spite of this, there was a perceived need for more participation, as the green space would have allowed for an even more extensive intervention. The following artists took part in the event: Mihai Balko, Liliana Basarab, Zoltan Bela, Răzvan Boar, Anca Boeriu, Eduard Bălaș, Cătălin Burcea, Alin Carpen, Sergiu Chihaia, Sorin Dan Cojocaru, Antonia Corduneanu, Constantin Docan, Radu Dumitru, Iulian Cristea, Raluca Ilaria Demetrescu, Dumitru Gurjii, Lucia Ghegu, Teodora Gavrilă, Cristian Emil Ghiță, Horațiu Lipot, Irlo, Benny Jackson, Paul Baraka Marat, Lucian Sandu-Milea, Mircea Modreanu, Răzvan Năstase, Dragoș Neagoe, Răzvan Neagoe, Marian Nistor , Robert Obert, Maria-Livia Onete, Radu Pandele, Radu Panait, Beniamin Popescu, Ioana Popescu, Miruna Radovici, Pastila Roz, Justinian Scărlătescu, Ilina Schileru, Pulsar Sinaps, Ioana Stanca, Loredana Stancu, Ovidiu Toader, Ana Cristina Toma, Ruxandra Tudoran, Andrei Tudoran, Mihai Zgondoiu, Ionuț Zevideanu.
Starting from the curatorial concept authored by Dumitru Gurjii, the exhibition *Exploring | art and nature // Explorări | artă și natură* followed a land art intervention, an insertion of art into a natural landscape. “In this case, artistic creation meets an architectural monument, the nature around it, and people. The contrast and dialogue between natural and artificial is always fascinating. Humans' intervention in nature and vice-versa, the chronological intervention of nature on the artifact, generates an energy, a creative impulse that we need to cautiously assume and cultivate.” (Dumitru Gurjii)
Under the sign of an eternal negotiation with the natural, anthropic space is the direct result of human intervention in a pristine natural landscape and often has negative consequences. In humanity's current situation, with nature all over the world facing disastrous events (powerful and extensive floods and devastating, recurrent fires that can be seen in satellite images), art gains a critical dimension towards society and its means of self-preservation and proliferation, and towards the function of art per se. It is no longer a mystery that the Anthropocene poses a threat to its own survival, as an

► Răzvan Boar, instalație 2021. Credit foto:
Răzvan Boar, installation, 2021. Photo credit:

Sus: Ionuț Zevideanu, *Expanding Ego*, instalație, MDF 2021.
Top: Ionuț Zevideanu, *Expanding Ego*, installation, MDF 2021.

Jos: Beniamin Popescu, *Untitled*, ipsos și fier beton, 2021.
Bottom: Beniamin Popescu, *Untitled*, plaster and iron concrete, 2021.

Radu Pandele, *Susținătorul principal al picturii românești*, 4 x 4 x 4 m, lemn cedru 2020.
Radu Pandele, *The main supporter of Romanian painting*, 4 x 4 x 4 m, cedar wood 2020.

▲ Alin Carpen, instalație cu oglindă și spini, 2021.
Alin Carpen, installation with mirror and thorns, 2021.

► Radu Panait, sculptură în rășină, 2020.
Radu Panait, resin sculpture, 2020.

Sergiu Chihaia, lemn și plastic, instalație 2021. Credit foto:
Sergiu Chihaia, wood and plastic, installation, 2021. Photo credit:

Pentru o primă ediție, membrii E T A J au reușit să mobilizeze destulă participare colectivă ca evenimentul să capete valoare, de la acceptul Ambasadoarei franceze Laurence Auer de a deschide această expoziție, și participarea la festivitatea de deschidere a directorului MNȚR, dr. Virgil-Ștefan Nițulescu, până la micile detalii care completează un eveniment social: parteneriatele cu Institutul Ceh, Institutul Francez, spații artist-run din București (Atelier 030202, ALERT, Diptych Art Space), Crama Licorna și atelierul artizanal Zăganu. Deși ar putea părea lipsit de importanță, participarea fiecăruia dintre acești parteneri a constituit un element în plus pentru a crea o experiență notabilă atât pentru comunitatea artistică din București, cât și pentru cea locală.
Planul pe termen lung al grupului E T A J este de a mări anvergura acestor evenimente, dar și de a atrage și sensibiliza municipalitatea și zonele private cu privire la necesitatea lor de a susține demersurile artistice care militează pentru intersecții sociale, ca cel posibil în 2021 la Ghergani.

organism with limited concern for the long-term future of its species, but especially of the other species that make up the animal kingdom, many of which are facing extinction.
A few of the proposals seen at this edition of *Rendez Vous aux Jardins* through the efforts of E T A J tackled just this sensitive dialogue between anthropic and natural. An entire evolution of art strengthens a path to cultivating a new attitude of Man towards the environment, which must be protected at all costs, but also towards the appropriate historical framework, which is deeply important and very hard to create in a legislative and political framework that is profoundly insensitive to the dire needs to restore fragile architectures in Romania.
For a first edition, the members of E T A J have succeeded in mobilizing enough of a collective participation to give the event value, from ambassador Laurence Auer, who agreed to open the exhibition, and the presence of MNȚR director Dr. Virgil-Ștefan Nițulescu at the opening ceremony, to the small details that contribute to a social event: a partnership with the Czech Center, the Institut français, multiple artist-run spaces in Bucharest (Atelier 030202, ALERT, Diptych Art Space), Crama Licorna, and the Zăganu craft brewery. Though it might seem unimportant, the participation of each of these partners was one extra element towards creating a notable experience both for Bucharest's art community as well as for the local one.
The E T A J group's long-term goal is to increase the scope of such events, but also to draw and sensibilize the municipality and private actors to the need to support art projects, like those that advocate for social intersections like the one that was made possible in 2021 in Ghergani.

Translated by Rareș Grozea

LIVIU NEDELCU - EXPRESIVITATEA DISTRUGERII
THE EXPRESSIVITY OF DESTRUCTION

IMAGE ON THE EDGE
Artist: Liviu Nedelcu
Curatoare: Magda Cârneci
Galeria Senat din cadrul Combinatului Fondului Plastic, București
14-19.09.2021

Text: Magda Cârneci

Așa cum scriam și altădată, debutând în siajul optzecismului vizual, arta lui Liviu Nedelcu a manifestat de la început o opțiune profundă pentru direcția neoexpresionistă din cadrul acestuia: o direcție marcată, cum se știe, de o atracție pentru gestualisme puternice, bruște, și o preferință pentru culorile tari, la limita țipătului, în interiorul unui figurativism simplificat. Dar față de realismul dur, schematic al congenerilor săi neoexpresioniști, Nedelcu a ales sublimarea treptată a enormei energii vizuale implicate, într-o direcție mai degrabă nonfigurativă, abstractizant- informală a construcției imaginii.
Compozițiile sale sunt ample descărcări gestuale abstracte, de o remarcabilă și rafinată forță cromatică. Impulsivă pe cât controlată, pictura aceasta etalează o expresivitate acută și dezinhibată, ce încorporează vorace mici aluzii realiste și scrisuri într-un turbion eliberator, atât pentru pictor, cât și pentru privitor.
În datele ei de fond, pictura lui Liviu Nedelcu mi se pare că se plasează, cu propria ei originalitate, într-o familie artistică în care i-ar avea alături pe câțiva pictori remarcabili precum Gheorghe I. Anghel, Corneliu Vasilescu, Petru Lucaci sau Vasile Tolan. O familie care nu conține, precum se vede, doar optzeciști, ci ilustrează o direcție importantă și în continuare fertilă din pictura românească a ultimilor 30-40 de ani.

▲ **Liviu Nedelcu, *Înger*, ulei pe pânză, 80 x 160 cm, 2019.**
Liviu Nedelcu, *Angel*, oil on canvas, 80 x 160 cm, 2019.

◄ **Liviu Nedelcu, *Accident*, 2020-2021.**
Liviu Nedelcu, *Accident*, 2020-2021.

Vedere din expoziție. Credit foto: Liviu Nedelcu.
View from the exhibition. Photo credit: Liviu Nedelcu.

Față de fazele sale creative anterioare, ceea ce ne arată ultimele sale expoziții din București și Mogoșoaia este o neașteptată ieșire în spațiu. O spectaculoasă rupere a bidimensionalității pânzei pictate pentru a lua cu asalt tridimensionalitatea. Părțile de caroserii auto deformate – niște readymade-uri pictate, repictate – sunt tot atâtea prilejuri pentru descărcări gestualiste și cromatice la limita excesului: nu știi dacă mutilările lor sunt datorate unor accidente întâmplate în realitate sau sunt datorate energiei creative a artistului, care spulberă pur și simplu cadrele în care s-a lăsat cuprins până acum.
Așa cum observam și altădată, a te posta în fața lucrărilor lui Liviu Nedelcu e ca și cum ai asista la o explozie nucleară cromatică: dezlănțuită, energizantă, eliberatoare. Gestualitatea artei lui – ieșită acum în spațiu și concretizată obiectual sub forma unor simili-scupturi – induce un ritm șamanic în simțuri, aparent la limita haosului. Prin culori sălbatice și forme diforme care își strigă forța și provoacă adrenalina vizuală, un tot compozițional spectaculos eliberează în fața noastră o intensă, enormă energie vitală și psihică, care spune ceva dramatic, poate chiar apocaliptic, despre epoca pe care acum o trăim. Pare că artistul a descoperit expresivitatea distrugerii revoluționare: o forță copleșitoare, cu care va trebui să combatem sau să ne obișnuim.

► Liviu Nedelcu, *Cădere*, ulei pe pânză, 100 x 200 cm, 2021.
Liviu Nedelcu, *Falling*, oil on canvas, 100 x 200 cm, 2021.

▼ Liviu Nedelcu, *Accident*, 2020-2021.
Liviu Nedelcu, *Accident*, 2020-2021.

As I have written in the past, the art of Liviu Nedelcu, who debuted in the wake of eighties visual art, showed a deep preference for its neoexpressionist direction, one marked – as is well known – by a strong affinity towards strong, sudden gesturalism and a preference for hard, almost garish colors, against the backdrop of a simplified figuratism. However, against the rough, schematic realism of the neoexpressionist members of his generation, Nedelcu chose to gradually sublimate his enormous, involved visual energy into a rather nonfigurative, abstract/informal way of constructing his images.
His compositions are grand, abstract, and gestural discharges of a remarkable and refined chromatic power. As impulsive as they are controlled, his paintings display an acute and unfettered expressivity that voraciously incorporates small realist allusions and writing in a vortex that is liberating both for the painter and for the viewer. In its basic form and in its particular originality, the painting of Liviu Nedelcu seems to me to fit into an artistic family including several remarkable painters such as Gheorghe I. Anghel, Corneliu Vasilescu, Petru Lucaci, or Vasile Tolan. A family that therefore does not contain only eighties artists, illustrating instead an important and still fertile direction in Romanian painting in the last 30-40 years.
Compared to his previous creative phases, his recent exhibitions in Bucharest and Mogoșoaia show the artist's unexpected foray into space. A spectacular subversion of the two-dimensionality of the painted canvas in order to launch a campaign into three-dimensionality. Parts of deformed automobile bodies – painted and repainted readymades – are so many opportunities for almost excessive gesturalist and chromatic discharges: you do not know if their damage was caused by actual accidents or are due to the creative energy of the artist, who simply blows up the frames within which he had previously found himself.
As I have noted in the past, standing in front of Liviu Nedelcu's works is like seeing a chromatic nuclear explosion: unbridled, energized, liberating. The gesturalism of his art – having now entered space as concrete objects in the form of simili-sculptures – inspires a shamanic rhythm in the senses, seemingly at the edge of chaos. Through wild colors and deformed forms that yell out their force and produce visual adrenaline, a spectacular compositional whole emanates, right before us, an intense, enormous vital and psychic energy that says something dramatic, perhaps even apocalyptic, about the times we are living in. It seems that the artist has discovered the expressivity of revolutionary destruction: an overwhelming force with which we must either fight or get used to.

Translated by Rareș Grozea

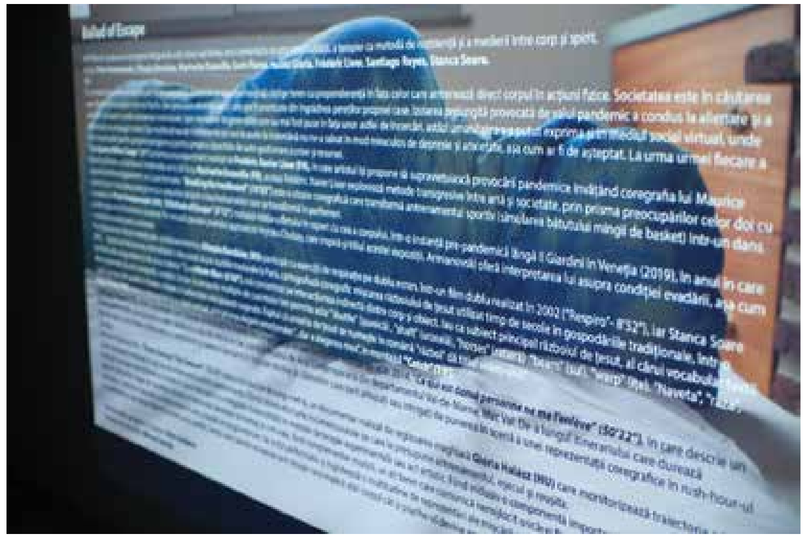
ÎNTÂMPLĂTOR SAU NU – DESPRE „BALLAD OF ESCAPE"

RANDOMLY OR NOT – ON THE "BALLAD OF ESCAPE"

Text: Călina Coman

BALLAD OF ESCAPE
Artiști: Piotr Armianovski, Olimpiu Bandalac, Marinette Dozeville, Sorin Florea, Halász Glória, Frédéric Liver, Santiago Reyes, Stanca Soare
Curatoare: Ilina Schileru
MNȚRplusC, București
5.08.-5.10.2021

Expoziția *Ballad of Escape* de la MNȚRplusC mi s-a părut ca la carte, sau mai degrabă ca într-o carte; o carte care ar putea fi un volum colectiv de poezie contemporană, a cărui temă generală să roiască în jurul transformării unor instanțe ale corpului în mișcare, în creație artistică. Lăsând la o parte metaforele, discutăm punctual despre opt proiecții video, culese de peste mări și țări în spațiul aranjat de Mircea Tancău, care la rândul lor *proiectează* pentru vizitatori un traseu multicultural. Rememorez o secvență din lungmetrajul *Three Dances*, regizat de Gloria Halasz, care documentează parcursul dansatorilor aspiranți la performanță, de la cei mai mici la cei proaspăt trecuți de adolescență, și îmi dau seama că *Valsul florilor* (Ceaikovski), angrenat în scenele de final ale filmului, se transformă în cazul de față într-un *vals al țărilor*; căci expozanții baladei escapiste (numită astfel de Ilina Schileru pornind de la titlul dat de Piotr Armianovski lucrării cu același nume, *A Ballad of Escape*), prezintă cadre filmate în Italia, Franța, Ucraina, România și Ungaria.



The exhibit *Ballad of Escape* from MNȚRplusC seemed by the book or rather as in a book; a book that could be a collective volume of contemporary poetry, whose general topic would revolve around the transformation of instances of the moving body into artistic creation. Leaving metaphors aside, there are eight video projects, gathered from across the world in the space arranged by Mircea Tancău, which in turn *project* a multicultural itinerary for the visitors. I remember a scene from the film *Three Dances*, directed by Gloria Halasz – documenting the course of dancers aspiring to greatness, from the youngest ones to the ones freshly out of adolescence – and I realize that the *Waltz of Flowers* (Tchaikovsky), engaged in the final scenes of the film, is transformed in this case into a *waltz of countries*, because the artists of the escapist ballad (thus named by Ilina Schileru, starting from the title given by Piotr Armianovski to the work bearing the same name, *A Ballad of Escape*) show frames filmed in Italy, France, Ukraine, Romania, and Hungary.
If we refer to the most recent temporal event, the pandemic, and to the phrases used in most of the current contexts, we may agree that the curatorial text "respects social distancing norms." In other words, it does not trespass the limits of the balance towards the object of any film, with interpretations related to technique, movement, text (where applicable), or choreography, but it marks an objective direction of the content, because not everyone is a professional dancer or an accomplished personality of the world of cinematography, as not everyone is an active participant in the art world. However, what results from the curatorial concept is the cohabitation of the participants as such, through this common denominator, in a structured and fluid visual dialogue.

Vedere din expoziție. Credit foto: Ilina Schileru.
View from the exhibition. Photo credit: Ilina Schileru.

Vedere din expoziție, cadru din „Catch” (19’), de Sorin Florea (RO). Credit foto: Ilina Schileru.
View from the exhibition, frame from „Catch” (19’), by Sorin Florea (RO). Photo credit: Ilina Schileru.

Dacă păstrăm cel mai recent reper temporal, pandemia, precum și sintagmele folosite în mai toate contextele actuale, putem conveni că textul curatorial „respectă normele de distanțare”. Cu alte cuvinte, nu încalcă limitele de echilibru față de obiectul fiecărui film, cu interpretări legate de tehnică, mișcare, text (unde există) sau coregrafie, ci înseamnează o direcție obiectivă a conținutului, întocmai pentru că nu toți sunt dansatori profesioniști ori personalități consacrate ale lumii cinematografice, cum nu toți sunt participanți activi pe scena artistică. Totuși, ceea ce rezultă din conceptul curatorial este coabitarea participanților ca atare, prin acest numitor comun, într-un dialog vizual structurat și fluid.
Imaginea de pe afișul expoziției, care îl înfățișează pe Frédéric Liver în prim-plan acoperindu-și ochiul cu palma, înăuntrul locuinței sale, este preluată din prima jumătate a scurtmetrajului *Les Quatre Milles Coups*, realizat la începutul pandemiei. Cea de-a doua îl reconfigurează într-un cadru obscur, într-o adaptare a coregrafiei lui Maurice Bejart.
Interesant este că titlul pare a fi o parafrazare a primului film regizat de François Truffaut în 1959, *Les Quatre Cents Coups*, care prezintă o serie de întâmplări marcante din viața unui tânăr adolescent, insuflate cu referințe autobiografice ale copilăriei și adolescenței timpurii ale unuia dintre pionierii mișcării cinematografice avangardiste, cunoscută sub numele de *Noul val francez*. Dintr-o ulterioară colaborare a lui Frédéric Liver cu Marinette Dozeville provine *Breaking the backboard* – o scurtă ecranizare a perspectivei din care poate fi privit un joc de baschet, atunci când mingea nu există. Mai precis, un antrenament simulat de un grup de baschetbaliste într-o sală de sport, într-o succesiune de cadre cu și fără minge. Adaptarea performativă a jocului pus în scenă dă naștere unei serii de posibile întrebări, sau interpretări, ale unor

The image from the exhibit poster, showing Frédéric Liver in the foreground, covering his eye with his palm, inside his home, is taken from the first half of the short film *Les Quatre Milles Coups*, made at the beginning of the pandemic. The second half reconfigures him in an obscure surrounding, in an adaptation of Maurice Bejart’s choreography. It is interesting that the title seems to paraphrase the first film directed by François Truffaut in 1959, *Les Quatre Cents Coups*, which presents a series of decisive events from the life of a young adolescent, filled with autobiographical references from the childhood and early adolescence of one of the pioneers of avant-garde cinematography known as *the French New Wave*. *Breaking the backboard* – a short film on the perspective of a basketball game without a ball – comes from a previous collaboration of Frédéric Liver with Marinette Dozeville. More specifically, it is a simulated training session of a group of female basketball players in a gym, in a succession of frames with and without a ball. The performative adaptation of the game gives birth to a series of potential questions or to interpretations of philosophical issues: what is the “ball game,” when the “ball” is no more? Simulating a brief leap to the right (talk about simulation), we end up in front of the montage made by Sorin Florea, which throws a trapping net to some individuals in front of the camera. The idea of improvising and obtaining an artistic act as a consequence of a (not) randomly chosen object builds the sequences of the film *Catch* in such a way that the ending becomes absolute. The three, who are actually professional dancers, are placed facing the facts (or the entangled net) and harmonize the moment, capturing another kind of adaptation of the relation between human and object. In the same way – human, object, and the relationship between the two – Stanca Soare reproduces, using her own body, the mechanisms of the weaving mill and the movements of the individual

probleme de natură filosofică: Ce este „jocul cu mingea”, când „mingea” nu (mai) este? Simulând un ușor salt la dreapta (apropos de simulare), ajungem în fața montajului conceput de Sorin Florea, care aruncă o plasă capcană unor diverși indivizi situați în fața camerei de filmat. Ideea de a improviza și de a obține un act artistic în urma unui obiect ales (ne)întâmplător, construiește secvențele din filmul *Catch* în așa fel încât finalul devine unul absolut. Cei trei, care sunt de fapt dansatori profesioniști, sunt puși în fața faptului împlinit (sau... plasei încâlcite) și armonizează momentul care surprinde o altfel de adaptare a relației dintre om și obiect. În același registru – om, obiect și relația dintre cele două – Stanca Soare reproduce, prin intermediul propriului corp, mecanismele de funcționare ale războiului de țesut precum și mișcările executate de individul care manevrează mașinăria tradițională.
În *I Made War*, dincolo de coregrafia pusă în scenă, mesajul transmis sesizează terminologia utilizată în domeniului artelor textile, în speță a războiului de țesut, prin traducerea cuvânt cu cuvânt din română în engleză a uneltelor și tehnicilor destinate țesătoriei, rezultând într-un soi de manifestație audio-vizuală a unor îndeletniciri personale... întrețesute: mișcare, concept și jocuri de cuvinte.
Două aspecte domină în metaforicul „volum de poezie” amintit inițial. O dată sunt reprezentările scurte și precise care nu se depărtează de nuanțarea unei teme unitare, prea puțin subliminale dar reunite într-un ansamblu de semnificații polimorfe, cum este cazul lui Olimpiu Bandalac, care prezintă clipele de „Respiro”, în dubla ecranizare a videoului realizat în urmă cu aproape douăzeci de ani; apoi ar fi muzicalitatea „versurilor”.
Dacă prin versuri se înțelege mișcarea corpului, atunci câteva dintre creațiile video expuse participă activ la intensificarea trăirilor de moment, aparent *rezervate* din timpul vizionării. (În fond, cum altfel să fie văzut din exterior, un individ care stă cumințel pe-un scaun, cu o pereche de căști pe urechi, în fața unei draperii albe, într-o atmosferă rece și întunecată?) Primul video pe care vreau să îl amintesc aici, *Ce qui est dansé personne ne me l’enlève*, neîntâmplător aflat la intrarea în spațiu, prezintă actul performativ al artistului columbian Santiago Reyes, care coboară bezmetic la metrou în pași de dans, acompaniat de răsunătorul hit al anului 2006, *I Dont Feel Like Dancing*; apoi de cum era spectatorul cumințel, altminteri se va ridica și va porni către următoarea proiecție, fredonând și legănându-și umerii stânga-dreapta cu ecoul lăsat de Scissor Sisters. Menționez că durata filmului este de 50 de minute, iar playlist-ul a fost îmbucurător încă de la început, așa că înainte să ies din spațiu, aruncând încă un ochi, bufnesc un scurt „hm”, căci secvența de final – intrarea artistului într-una dintre camerele Muzeului de Artă Contemporană din Val-de-Marne, unde era așteptat de un număr însemnat de vizitatori precum și de pianistul care împlinea sfârșitul itinerariului – a fost (în mod întâmplător) sincronizată cu momentul ieșirii mele din spațiu. Hm! În altă ordine de idei, parcursul expoziției a avut parte de o alcătuire cursivă, grațioasă (de unde și analogia cu un volum de poezie), dar și o structură bine determinată, racordată la tendințele actuale legate de inter- și transdisciplinaritate, prin abordarea mai multor aspecte ale segmentului dedicat artelor performative.

operating the traditional machine. In *I Made War*, beyond the choreography, the message underlines the terminology used in the field of textile arts, more specifically, the weaving mill, by translating the tools and techniques of weaving word for word from Romanian into English, in a kind of audio-visual manifestation of personal occupations which are... intertwined: movement, concept, and wordplay.
Two aspects dominate the metaphorical “poetry book” I have previously mentioned. Firstly, the short and precise representations, which do not stray from the nuances of a particular topic, less subliminal, but reunited in an array of polymorphic meanings, such as Olimpiu Bandalac’s *Respiro*, in the double screening of the video made almost twenty years ago; secondly, there is the musicality of the “lyrics.” If by lyrics we understand the movement of the body, then some of the exhibited video creations actively participate in the amplification of emotions, apparently *reserved* during viewing. (How else can the individual, patiently sitting on a stool, with a pair of headphones in their ears, in front of a white curtain, in a cold and dark environment, be seen from the outside?) The first video I want to mention here, *Ce qui est dansé personne ne me l’enlève*, significantly placed at the entrance into the space, presents the performative act of Colombian artist Santiago Reyes, who descends into the subway dancing, accompanied by the 2016 hit *I Don’t Feel Like Dancing*; then, as patient as the spectator was, they will rise and move on to the next video, humming and rocking their shoulders from side to side in the echo of the Scissor Sisters. I should also mention that the film lasts for fifty minutes, and the playlist was joyful from the start, so, before I exit the space with another glance, I utter a short “hm,” because the final part – the artist’s entrance into one the rooms of the Museum of Contemporary from Val-de-Marne, where he was expected by a large number of visitors and by the pianist who marked the end of the itinerary – was synchronized with the moment of my own exit from the space. Hm! In other words, the exhibit was cursively and graciously assembled (offering us the analogy with a poetry book), but also had a well-determined structure, connected to the current tendencies related to inter- and transdisciplinarity by touching on several aspects of the segment dedicated to the performing arts.

Translated by Daniel Clinci

ECO ART - ESTETICĂ ȘI ETICĂ
ECO ART - AESTHETICS AND ETHICS

Text: Marilena Preda Sânc

ART AND LANDSCAPE NARRATIVES
Artiști: Felix Aftene, Jasmina Al-Qaisi, Cătălin Burcea, Zoița Delia Călinescu, Floriama Cândea, Claudiu Cobilanschi, Ilie Duță, Dorina Horătău, Ludic Collective, Bogdan Mateiaș, Andreea Medar și Mălina Ionescu, Răzvan Mihalachi, Marina Oprea, Magdalena Pelmuș, Alexandru Poteca, Adrian Simionuc
Curatoare: Marilena Preda Sânc
Management și concept artistic: Andreea Căpitănescu
Producător: Asociația 4Culture. Co-Producător: WASP Studios
Sala Noua Galerie, Muzeul Național al Țăranului Român
14-24.10.2021

Practicile Eco Art reprezintă un teritoriu transdisciplinar, interstițial, hibrid și multimedial în arta contemporană. Artele vizuale se poziționează frecvent în sfera dialogului social, politic, educațional din perspectiva unei umanități opacizate de un consumism exacerbat. Natura în general și natura umană în particular au avut de suferit. Eco Art aduce în atenție natura și pericolele generate de poluare dintr-o dublă perspectivă estetică și militantă. Esențial este să înțelegem Eco Arta ca un mod curat și etic de a gândi și reflecta lumea contemporană.
Expoziția *ART AND LANDSCAPE NARRATIVES* prezintă lucrări realizate în medium-uri diferite – pictură, obiect, fotografie la instalație, video și *site-specific* – care reflectă starea de observator și creator de realități a artistului contemporan implicat în descifrarea mecanismelor viețuirii într-o lume tulburată de problemele de mediu, sănătate, economice, geopolitice. Artistul analist, ca reprezentant al unei culturi sau „culturally neutral" / obiectiv științific, privește și extrage teme din relațiile om-natură / sociale / interumane și elaborează reprezentări vizuale / sonore / literare prin imagini metaforice, poematice sau docuficțiuni.
Demersul curatorial și-a propus o remodelare a spațiului prin dialogul vizual creat de lucrările realizate pe suporturi diferite. În cazul monitoarelor și proiecțiilor, sursa de lumină era conținută în imagine în timp ce obiectele și suprafața picturilor au fost luminate local. Am renunțat la lumina uniformă specifică sălilor de expoziție, ceea ce a creat o scenografie în care fiecare lucrare a putut fi văzută / descoperită în intimitatea ei – spațiul expozițional s-a transformat într-un *media environment* în care vizitatorul devenea un actant direct.
Programul cultural a fost co-finanțat de Administrația Fondului Cultural Național AFCN în parteneriat cu Muzeul Național al Țăranului Român.

Eco art practices demarcate a trans-disciplinary, interstitial, hybrid, and multimedia territory in the contemporary arts. Visual arts are often part of an open dialogue on social, political or educational themes, from the position of the critique of a humanity which is desensitized by an excessive consumerism. Nature and human nature have been damaged and suffer a continuous pressure, and eco art practices draw attention to these topics from a double perspective – aesthetic and activist. It is essential to understand eco art as a clean and ethical mode of thought and reflection of the world.
The exhibition *ART AND LANDSCAPE NARRATIVES* showcases artworks of various media – painting, object, photography, installation, video, site-specific interventions – which speak of the condition of the artist as an observer and creator of realities, involved in the deciphering of the living mechanisms in a world troubled by countless environmental, health, economic, and geopolitical issues. The artist analyzes and identifies, as a representative of a culture or a culturally neutral / scientifically objective observer, the major themes in the interhuman and social relationships and the dynamic between man, nature, community, and civilization, and subsequently elaborates visual / audio / literary / metaphoric representations, poematic images, or docu-fictions.
The curatorial discourse remodeled the gallery space by means of a visual dialogue between the various media of the artworks, between images which contained / generated their own light source – as was the case with the screens and projections – and artworks that received directed light, such as objects and paintings. We decided against the usual uniform exhibition lighting and opted for a scenography that allowed for each of the works showcased to be discovered in its intimacy, as the whole space became a media environment and the viewer became a direct actant / participant.
This cultural programme was co-financed by the Administration of the National Cultural Fund (AFCN) in partnership with the National Museum of the Romanian Peasant.

Vedere din expoziție. Credit foto: Patric Pavel.
View from the exhibition. Photo credit: Patric Pavel.

OVIDIU UNGUREANU
BACOVIANISM ÎN FOTOGRAFIE
BACOVIANISM IN PHOTOGRAPHY

I-AUZI CORBII
Artist: Ovidiu Ungureanu
Curatoare: Maria Pașc
Muzeul de Artă din Bacău
17.09.-17.10.2021

Text: Maria Pașc

Expoziția, curatoriată de subsemnata, a reunit un fond de 20 de fotografii dedicate celebrării personalității poetului George Bacovia. Evenimentul expozițional a făcut parte din seria de evenimente organizate de Complexul Muzeal „Iulian Antonescu" cu prilejul celebrării, în chiar urbea sa natală, a 140 de ani de la nașterea poetului simbolist.
„Un grand écrivain, c'est un grand vivant", spunea undeva Albert Camus. Constatarea scriitorului francez, universal valabilă, se potrivește cu asupra de măsură pentru tărâmul artelor vizuale. Orice îndeletnicire ai avea, contează cu ce vii *pe deasupra* specializării tale. Parcursul profesional al lui Ovidiu Ungureanu stă mărturie pentru aceasta.
Artistul fotograf a fost inițial navigator de profesie. Meserie riguroasă, potrivită unui om cu îndeletniciri practice. Domeniu cu totul străin de cel în care excelează în prezent. S-a mișcat între extremitățile acestui Pământ. Ani de-a lungul, s-a aflat departe de orice punct fix în spațiu. A început să-i fie drag să surprindă, în imagini, farmecul locurilor. Apoi, i s-a făcut dor de liman. La întoarcerea în țară, s-a hotărât să se dedice întru totul fotografiei – gând pe care îl hrănea încă din copilărie. A căutat să se perfecționeze în obiectul pasiunii sale și a absolvit cursurile Universității Naționale de Arte „George Enescu" din Iași, specializarea Foto-video. Ovidiu Ungureanu, artistul, a pus marinăria la temelia artei sale.
Expoziția dedicată lui George Bacovia a fost privită de Ovidiu Ungureanu ca o provocare. Artistul fotograf a intrat în temă cu mare avânt, a tras cortinele grele, melancolice și a adus pe simeze cerurile bacoviene, plumburii și vânzolite de noiane imense de păsări negre. Prin corpurile lor mărunte, ca niște semne grafice aflate parcă în conflict sau în concurență unele cu altele, păsările transpun o întreagă poetică a tensiunii și neliniștii, atât de specifică lui Bacovia. În simplitatea lor căutată, aparent minimalistă și repetitivă, aceste fotografii cu corbi în diferite ipostaze – corbi hipnotici, corbi funerari, corbi ai plecărilor și venirilor – traduc fidel și totuși personal un univers poetic cu profunde rezonanțe existențiale.

The exhibit, curated by the undersigned, reunited a sum of twenty photographs dedicated to celebrating the personality of poet George Bacovia. The exhibit was part of a series of events organized by the Iulian Antonescu Museum Complex which celebrated 140 years since the Symbolist poet was born, in his hometown.
"Un grand écrivain, c'est un grand vivant," said Albert Camus. The French writer's assertion, universally valid, is perfectly suitable for the field of visual arts. Any occupation one may have, it matters what one *adds* to their specialty. Ovidiu Ungureanu's professional career is a testimony of this fact.
The photographer artist was initially a seaman, a rigorous profession, adequate for someone with practical inclinations and a totally different field from the one in which he presently excels. He travelled between the extremities of this Earth; year after year, he found himself far away from any fixed point in space. He began to enjoy capturing the charm of places using images. Then, he began to miss dry land. Upon his return to Romania, he decided to take on photography completely – a thought which he had had since childhood. He sought to get training in the field of his passion and graduated from the George Enescu National University of Arts in Iași with a degree in photo-video. Ovidiu Ungureanu the artist places seamanship at the foundation of his art.
The exhibit dedicated to George Bacovia was understood by Ovidiu Ungureanu as a challenge. The photographer artist charged into this topic, pulled the heavy curtains of melancholia, and brought forth lead-gray Bacovian skyes, tormented by immense flocks of black birds. Through their tiny bodies like graphic marks in conflict or in competition with each other, the birds transpose an entire poetics of tension and unease, particular to Bacovia. In their studied simplicity, apparently minimalistic and repetitive, these photographs of ravens in various situations – hypnotic ravens, funeral ravens, ravens of departures and arrivals – closely and personally translate a poetic universe with profound existential overtones.

Ovidiu Ungureanu, Seria *I-auzi corbii*, fotografie, 2021.
Ovidiu Ungureanu, *Hear the Ravens* series, photography, 2021.

ESTETICA EFEMERITĂȚII ÎN PRACTICILE ECO STREET ART

THE AESTHETICS OF THE EPHEMERAL IN THE PRACTICES OF ECO STREET ART

ECO STREET ART
Artiști: Ioana Cociș, Felix Cionte, Bogdan Matei, Sorina Popescu, Răzvan Răucescu, Andrei Șendrea
Curatori: Dan Mircea Cipariu & Mihai Zgondoiu
Atelier 030202, București
17-30.11.2021

Text: Ana Daniela Sultana

Îmbinând arta contemporană cu poezia contemporană și antrenând astfel, într-un dialog vizual-poetic mereu incitant, o mulțime de actori ai scenei culturale autohtone și nu numai, artistul vizual Mihai Zgondoiu și poetul Dan Mircea Cipariu propun și coordonează proiecte culturale împreună de mai bine de două decenii. Cea mai recentă producție a acestui duo deja consacrat este programul de arte vizuale Eco Street Art, prin care 6 artiști vizuali – studenți, masteranzi și doctoranzi ai Facultății de Arte Decorative și Design din București și ai Facultății de Arte și Design din Timișoara: Ioana Cociș, Felix Cionte, Bogdan Matei, Sorina Popescu, Răzvan Răucescu și Andrei Șendrea REG – au realizat, în urma unor ateliere dedicate practicilor ecologice de *street art*, intervenții artistice în spații publice din București și din Timișoara. Astfel, au rezultat, în cadrul programului curatoriat de Mihai Zgondoiu și de Dan Mircea Cipariu, o expoziție colectivă găzduită la ATELIER 030202 în perioada 17 – 30 noiembrie 2021, un fanzin tipărit pe hârtie reciclată și un material video editat de artistul vizual Cătălin Burcea care prezintă în detaliu cele 6 lucrări-intervenții în spațiul public, precum și practicile eco la care artiștii au recurs.
Inspirată de prezentările lectorilor invitați în proiect – Cosmin Paulescu, Bogdan Rața, Ana Constantinescu și Irlo – și purtând amprenta stilistică a celor doi curatori, expoziția Eco Street Art surprinde prin varietatea de principii non-invazive și prietenoase cu mediul pe care le au la bază intervențiile în spațiul public. Deloc întâmplător, o parte din aceste lucrări face trimitere și la un anume tip de poetică. O componentă esențială în *street art* a fost și rămâne grafia, iar majoritatea artiștilor reuniți în expoziție a ales să redea litere sau cuvinte în intervențiile lor în spațiul public, însă într-un mod cu totul neașteptat. Astfel, la Răzvan Răucescu întâlnim, sub formă de *trash art*, o reprezentare a literei R în lucrarea sa cu titlul *Roper* realizată din spray-uri abandonate în spații publice, utilizate pentru graffiti-ul clasic (clasic, desigur, într-un sens relativ), în timp ce Andrei Șendrea REG scrie „later" în intervenția sa realizată din nisip, apă și albastru de metil, intitulată *Basandofitti*. Text întâlnim și la Ioana Cociș – prezentă în proiect cu o intervenție *land art* denumită *Please love me*, în care acest mesaj este scris cu pământ de culoare diferită într-o grădină comunitară din Timișoara – dar și la Bogdan Matei, care scrie cu jet de apă „Give me another Kunsthalle to survive" pe asfalt, în fața clădirii Kunsthalle Bega din Timișoara. Fie că au ales *trash art*, *sandcraft*, *land art* sau *pressure water art* ca mediu de exprimare artistică, cei patru artiști accesează nu doar imagini poetice, ci și o poetică a imaginii, întrucât, pentru a o cita pe regretata Etel Adnan, „Poetry has nothing to do with words, but it needs them".
Deși Sorina Popescu și Felix Cionte nu folosesc litere sau cuvinte în contribuțiile lor din Eco Street Art, lucrările lor – *éphémère* (Sorina Popescu), respectiv *T-REX TOURIST* (Felix Cionte) – nu exclud același tip de poetică amintit anterior, având în vedere că poetica nu se referă strict la poezie (deseori este invocată o poetică a cinematografiei, a spațiului, a evenimentului etc.). Pe de altă parte, *paste-up*-urile lor sunt singurele amplasate pe clădiri, ceea ce le apropie într-o mai mare măsură de graffiti-ul clasic.
Fără a avea pretenția de a oferi o perspectivă exhaustivă asupra segmentului eco din *street art*, expoziția reușește să atragă atenția asupra unor practici artistice mai puțin cunoscute, dar care constituie o alternativă viabilă la cele clasice, în ciuda efemerității la care lucrările sunt supuse. Cel puțin *sandcraft-ul*, *land art-ul* și *pressure water art-ul* împărtășesc ceva din estetica efemerității a filosofiei wabi-sabi, concept japonez cel mai bine explicat prin analogia călătorului care își face colibă din trestie doar prin înnodarea tulpinilor la vârf; înainte de a porni la drum în dimineața următoare, acesta desface nodul de trestii și coliba dispare, lăsând urme aproape insesizabile ale existenței sale.
„Mai există și amintirea colibei, în mintea călătorului – și în mintea celui care a citit această descriere. În cea mai pură, idealizată formă a sa, wabi-sabi se referă exact la aceste urme delicate, la aceste dovezi slabe, aflate la marginea neantului."[1] Oricum, nici graffiti-ul clasic nu este pentru totdeauna, nici măcar când se vinde, pe bucăți de perete, la târguri de artă sau licitații.

Note

1. Leonard Koren, *Wabi-sabi pentru artiști, designeri, poeți și filosofi*, Editura Vellant, București, 2019, pag. 42.

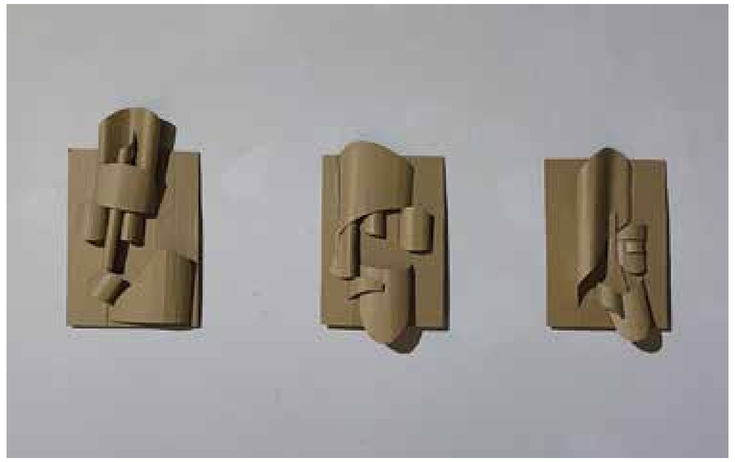
Combining contemporary art with contemporary poetry, and thus engaging a multitude of actors on the local cultural scene in a visual-poetic dialogue which is always exciting, visual artist Mihai Zgondoiu and poet Dan Mircea Cipariu have been proposing and coordinating cultural projects for over two decades. The most recent production of this already famous duo is the visual arts program Eco Street Art, in which six visual artists – BA students, MA students, and PhD students from the Faculty of Decorative Arts and Design in Bucharest and from the Faculty of Arts and Design in Timișoara: Ioana Cociș, Felix Cionte, Bogdan Matei, Sorina Popescu, Răzvan Răucescu, and Andrei Șendrea REG – made, as a consequence of workshops dedicated to street art ecological practices, artistic interventions in public spaces in Bucharest and Timișoara. Thus, the program curated by Mihai Zgondoiu and Dan Mircea Cipariu consisted in a collective exhibit hosted by Atelier 030202 between November 17-30, 2021, a fanzine printed on recycled paper, and a video material edited by visual artist Cătălin Burcea, presenting the six works as interventions in public spaces in detail and also the eco-practices used by the artists.
Inspired by the presentations of the guests invited during the project – Cosmin Paulescu, Bogdan Rața, Ana Constantinescu, and Irlo – and bearing the stylistic mark of the two curators, the exhibit Eco Street Art is surprising through the variety of the non-invasive, environmentally friendly principles upon which the interventions in the public spaces are based. A part of these works intentionally refers to a certain kind of poetics. An essential component in street art has been and remains writing, and most of the artists from the exhibit have chosen to display words or letters in their public interventions in a completely unexpected manner. Thus, Răzvan Răucescu presents a representation of the letter "R" as a kind of trash art in his work *Roper*, made of spray cans abandoned in the public space, used for traditional (relatively, of course) graffiti, while Andrei Șendrea REG writes "later" in his intervention made of sand, water, and methylene blue, called *Basandofitti*. We also encounter text in the works of Ioana Cociș – a land art intervention called *Please love me*, in which this message is written with clay of a different color in a community garden from Timișoara – and Bogdan Matei, who writes with a water jet "Give me another Kunsthalle to survive" on the pavement in front of the Kunsthalle Bega building from Timișoara. Having chosen trash art, sand craft, land art, and pressure water art as a medium of artistic expression, the four artists access not only poetic images, but also a poetics of the image, because, as Etel Adnan said, "poetry has nothing to do with words, but it needs them."
Although Sorina Popescu and Felix Cionte do not use letters or words in their contributions to Eco Street Art, their works – éphémère (Sorina Popescu) and *T-REX TOURIST* (Felix Cionte) – do not exclude the same kind of poetics mentioned above, taking into account the fact that poetics is not limited to poetry (there is often talk of a poetics of the cinema, of space, of events, etc.). On the other hand, their paste-ups are the only ones to be placed on buildings, which brings them closer to traditional graffiti.
Without having the pretense of offering a complete perspective on the eco segment of street art, the exhibit manages to draw attention towards some less notorious artistic practices, which are nonetheless a viable alternative to the classical ones, in spite of their ephemeral nature. Sand craft, land art, and pressure water art share the aesthetics of the ephemeral with wabi-sabi philosophy, a Japanese concept best explained by the analogy of the traveler who makes a reed hut by binding the top of the stems; before setting off the next morning, they untie the knot and the hut disappears, leaving almost unnoticeable traces of its existence. "There is also the memory of the hut in the mind of the traveler – and in the mind of whoever read this description. In its purest, most ideal form, wabi-sabi refers to these delicate traces, these weak pieces of evidence, at the edge of nothingness."[1] Anyway, traditional graffiti is not permanent, not even when it is sold, on pieces of wall, at art fairs or auctions.

Translated by Daniel Clinci

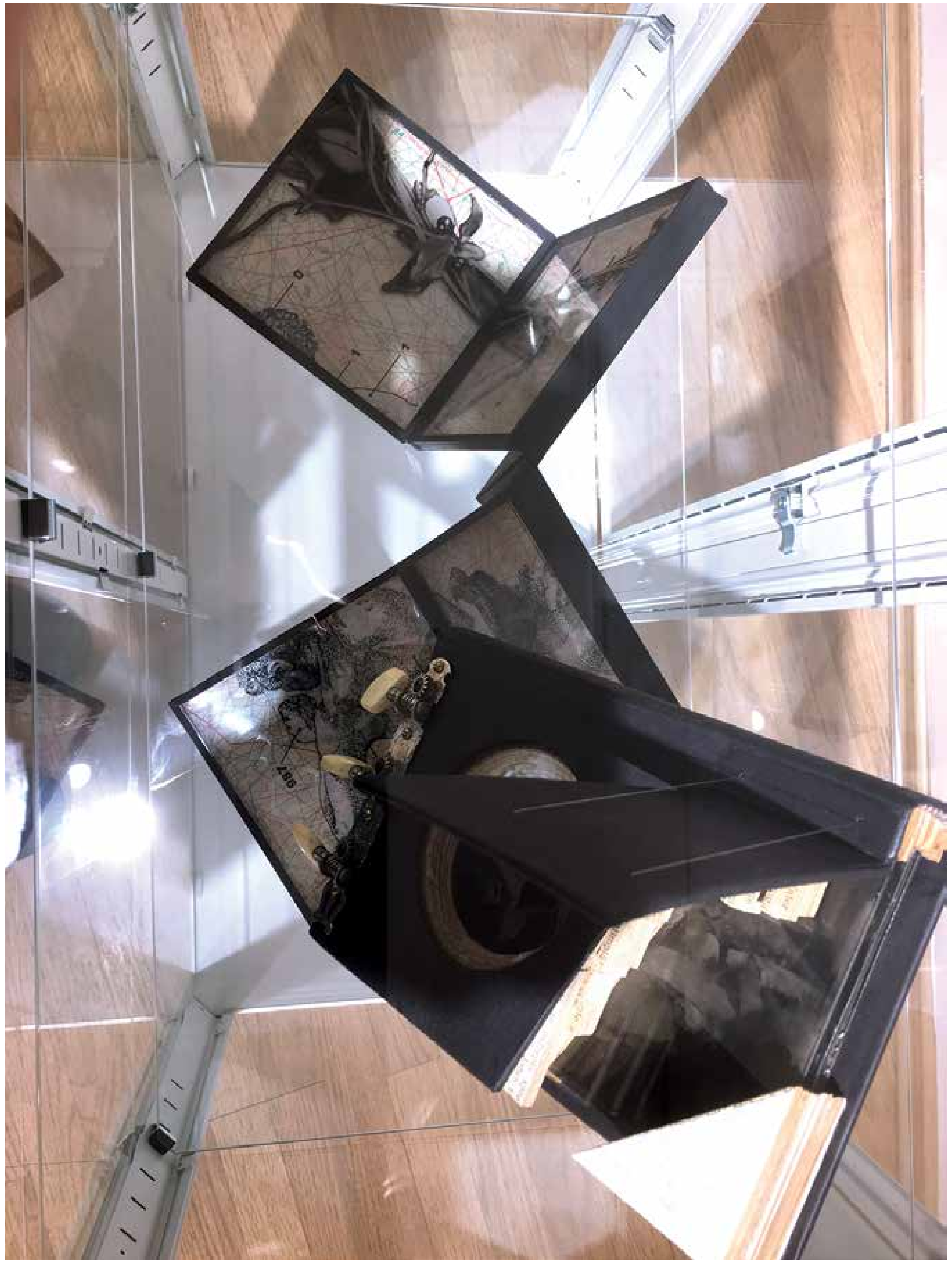
Endnotes

1. Leonard Koren, *Wabi-sabi pentru artiști, designer, poeți și filosofi*, Editura Vellant, București, 2019, 42.

Sorina Popescu, *Éphémère* , intervenție paste-up (carton ondulat reciclat), 2021.
Sorina Popescu, *Éphémère*, paste-up intervention (recycled corrugated board), 2021.



Pe perete: Felix Cionte, *T-Rex Tourist*, intervenție paste-up (xilogravură pe hârtie manuală) 2021. Pe podea: Andrei Șendrea Reg, *Basandofitti*, intervenție Sandcraft, 2021.
On the wall: Felix Cionte, *T-Rex Tourist*, paste-up intervention (woodcut on manual paper) 2021. On the floor: Andrei Șendrea Reg, *Basandofitti*, Sandcraft intervention, 2021.



Dragoș Andriana, *Artium liber (Cartea artelor)*, Wet Plate Collodium (fotografie pe sticlă), obiect, 21 x 14 x 6 cm, 2018.
Dragoș Andriana, *Artium liber (The Book of Arts)*, Wet Plate Collodion (photography on glass), object, 21 x 14 x 6 cm, 2018.

EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE
EXHIBITIONS ABROAD

WHY IMAGE MATTERS

Text: Roxana Trestioreanu

WHY IMAGE MATTERS - expoziție de grup în cadrul "Certificate of presence / Certificat de prezență", International Meetings of Photography Plovdiv 2021
Artiști: Dragoș Andriana, Olimpiu Bandalac, József Bartha, Doina Domenica Cojocaru – Thanasiadis, Mihaela Kavdanska, Iosif Király, Alexandru Paul , Mădălin Dragoș Popa, Roxana Trestioreanu, László Ujvárossy
Curatoare: Roxana Trestioreanu
City Artistic Gallery, Plovdiv, Bulgaria
15-31.10.2021

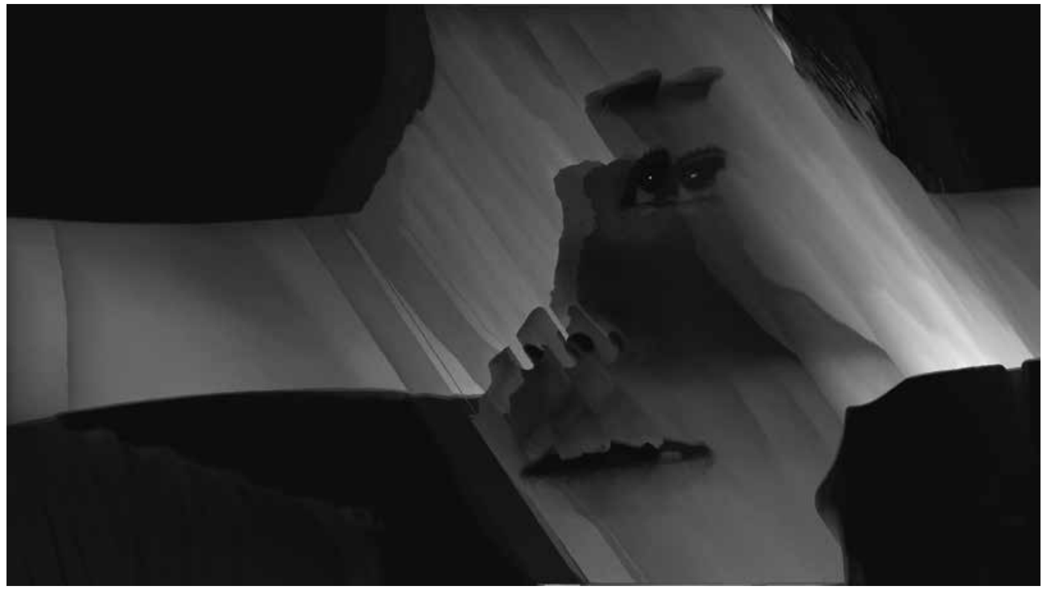
Dragoș Mădălin Popa, *Distanță și apropiere*, carton, 240 x 180mm, 128 pagini, hârtie Notturno, Nero, 140g/m2, ediția 3, tipărită la Fabrik București, 2019
Dragoș Mădălin Popa, *Distance and Closeness*, hardbound, 240 x 180mm, 128 pages, paper - Notturno, Nero, 140g/m2, edition 3, printed at Fabrik Bucharest, 2019

Festivalul anual *International Meetings of Photography* din Plovdiv este cel mai important eveniment fotografic din Bulgaria. Festivalul are loc în octombrie, cu expoziții, conferințe, prezentări, workshop-uri care îi conferă o structură interesantă pentru un public larg. Inițiatorul festivalului este Prof. Nikolay Lautliev, fotograf, cadru didactic, președinte al fundației „Plovdivsko fotografsko sredishte". Profesorul Lautliev este cel căruia i se datorează apariția cursului de fotografie oferit studenților de la Academia de Muzică, Dans și Arte Plastice din Plovdiv, dar și, începând cu 1984, organizarea anuală a evenimentelor International Week of Photography și Festivalul International Meetings of Photography. Între teoreticienii, curatorii și artiștii fotografi prezenți la evenimentele anterioare îi regăsim pe: Radu Stern, Karole Biron, grupul internațional Sputnik, Lea Andrews, Yaakov, Riitta Päiväläinen, Claudio Sabatino, Wolfgang Zuborn, Trine Sondergaard, dr. Izabela Jaroszewska etc.
Expozițiile au loc în spații ce aparțin muzeelor din cetatea medievală, în galeria de artă a orașului Plovdiv, dar și în spații moderne aflate în cartierele periferice. Tema anului 2021 a fost „Certificate of presence / Certificat de prezență".
Proiectul *Why image matters* – organizat de Square Media și co-finanțat de Administrația Fondului Cultural

The annual festival *International Meetings of Photography* from Plovdiv is the most important photography event in Bulgaria. The festival takes place in October, with exhibitions, conferences, presentations, workshops, all of which make it interesting for a wider audience. The festival's initiator is Prof. Nikolay Lautliev, photographer, teacher, and president of the "Plovdivsko fotografsko sredishte" foundation. Professor Lautliev is the initiator of the photography class offered to the students by the Plovdiv Academy of Music, Dance, and Fine Arts, but also, beginning in 1984, of the annual organization of the International Week of Photography and the International Meetings of Photography events. Among the curators, theorists, and artists present at the previous edition we find Radu Stern, Karole Biron, the international Sputnik group, Lea Andrews, Yaakov, Riita Päiväläinen, Claudio Sabatino, Wolfgang Zuborn, Trine Sondergaard, Dr. Izabela Jaroszewska, etc.
The exhibitions take place in spaces belonging to museums from the medieval town, in the art gallery of the city of Plovdiv, but also in modern spaces in the suburbs. The topic for 2021 was "Certificate of presence."
The project *Why Image Matters*, organized by Square Media and co-financed by the Administration of the National Cultural Fund, presented a selection of Romanian artists from various generations, united by the interest and the addiction to the static or dynamic image.

► Roxana Trestioreanu, *Împreună sau poate NU (Sighișoara)*, print digital, instalație, dimensiuni variabile, 2010.
Roxana Trestioreanu, *Together or maybe NOT (Sighișoara)*, digital print, installation, variable dimensions, 2010.

▼ Mihaela Kavdanska, *DARV_Wandering Islands*, videoclip cu un singur canal 2020. Muzica: Mirian Kolev (BG), Interpreți: Lee Seung Ju (KR), Yoh Morishita (JP), Producție video suplimentară: Florian Weinrich (AT), Cameră: LM Media (LA).
Mihaela Kavdanska, *DARV_Wandering Islands*, single-channel video 2020. Music: Mirian Kolev (BG), Performers: Lee Seung Ju (KR), Yoh Morishita (JP), Additional video production: Florian Weinrich (AT), Camera: LM Media (AT).



► Doina Domenica Cojocaru Thanasiadis, *Remnants*, carte de artist, imprimat la Fabrik București, 2018.
Doina Domenica Cojocaru Thanasiadis, *Remnants*, artist's book, printed at Fabrik Bucharest, 2018.

◄ József Bartha, *Imagini dublate*, print digital, 50 x 50 cm, 2004.
József Bartha, *Doubled Images*, digital print, 50 x 50 cm, 2004.

Alexandru Paul, *Oameni transportați*, serie de fotografii 50 x 50 cm, print digital, 2013-2020.
Alexandru Paul, *Transported People*, series of photographs 50 x 50 cm, digital print, 2013-2020.

Național – a prezentat o selecție de artiști români din generații diferite, uniți de interesul și dependența față de imaginea statică sau dinamică. Expoziția a pus în discuție constantele schimbări din domeniul imaginii, schimbări ce au influențat felul în care înțelegem lumea, modul în care ne privim pe noi înșine, interacționăm cu ceilalți, cu natura, cu urbanul, cu opera de artă.
Why image matters propune o abordare transdisciplinară, bazată pe practici și abordări diverse. Selecția de carte de artist, film, fotografie pune în discuție explorarea spațiului și timpului la Iosif Király; arhiva fotografică ca sursă de storytelling, precum și activarea istoriei și rolul catalizator al artei la Doina Domenica Cojocaru-Thanasiadis; strategii de recuperare a unei arhive anonime prin revalorizare la Mădălin Dragoș Popa; revitalizarea vechilor tehnici ale fotografiei argentice în cărțile-obiect ale lui Dragoș Andriana; discurs asupra semnului grafic introdus în natură în lucrările lui Laszlo Ujvarossy; instantanee care surprind singurătatea individului parte a unui grup în fotografiile Roxanei Trestioreanu; relația spațiu public - intimitate în seria de imagini ce captează scene neregizate surprinse în mijloacele de transport la Alexandru Paul; discurs asupra alterității și rolului hainei în definirea poziției ocupate în societate în fotografiile lui Jozsef Bartha; cuplul și tranziența clipei în filmul lui Olimpiu Bandalac; celebrarea digitalului în lucrarea Mihaelei Kavdanska. Curator: Roxana Trestioreanu.
Expoziția a fost găzduită de Galeria de Artă a Orașului Plovdiv, spațiu cu mare vizibilitate, aflat în zona pietonală a centrului istoric. Vernisajul expoziției a avut loc în 15 octombrie - au prezentat expoziția Nikolay Lautliev, președintele fundației Plovdivsko fotografsko sredishte, criticul de artă Svetlana Kuyumdzhieva, fost director al European Capital of Culture Plovdiv 2019 și Roxana Trestioreanu, curatorul expoziției.
Prezența criticului de artă Svetlana Kuyumdzhieva, foarte cunoscută publicului din Plovdiv și discursurile laudative ale celor doi specialiști bulgari au confirmat importanța și aprecierea dată expoziției de artă românească de către organizatori.

The exhibition discussed the constant changes in the field of images, changes that influenced the way in which we understand the world, the way in which we see ourselves, interact with others, with nature, with the city, with the work of art.
Why Image Matters proposes a trans-disciplinary approach, based on diverse practices and approaches. The selection of artist books, films, and photographs discusses the exploration of space and time in the work of Iosif Király; the photographic archive as a source of storytelling, and the activation of history and the role of art as a catalyst in the work of Doina Domenica Cojocaru-Thanasiadis; strategies of recuperation of an anonymous archive through revalorization by Mădălin Dragoş Popa; the revitalization of the old techniques of argentic photography in the book-objects of Dragoş Andriana; a discourse on the graphic sign introduced in nature in the works of Laszlo Ujvarossy; snapshots which capture the loneliness of an individual within a group in the photographs of Roxana Trestioreanu; the relationship between space, public, and intimacy in the series of images which captures undirected scenes from public transport in the work of Alexandru Paul; a discourse on alterity and the role of clothing in defining one's social position in the photographs of Joszef Bartha; the couple and the transiency of the moment in Olimpiu Bandalac's film; the celebration of the digital in the work of Mihaela Kavdanska. Curator: Roxana Trestioreanu.
The exhibition was hosted by the Art Gallery of the city of Plovdiv, a space located in a pedestrian area of the historical center with great visibility. The opening took place on October 15 – Nikolay Lautliev, the president of the Plovdivsko fotografsko sredishte foundation, art critic Svetlana Kuyumdzhieva, former director of the European Capital of Culture Plovdiv 2019, and Roxana Trestioreanu, curator of the exhibit presented the works. The presence of art critic Svetlana Kuyumdzhieva, well-known to the audience in Plovdiv, and the congratulatory speeches of the two Bulgarian specialists confirmed the importance and the appreciation given to Romanian art exhibition by the organizers.

Translated by Daniel Clinci

CARNAVAL: CEARĂ, CONFETTI ȘI CARNAGIU
CARNIVAL: CANDLES, CONFETTI, AND CARNAGE

FAT TO ASHES
Artistă: Pauline Curnier Jardin
Curatoare: Kristina Schrei
Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart, Berlin
13.04.2021-19.09.2021

Text: Teodora Talhoș

Ajunsă la Berlin după o lungă și întortocheată călătorie, mă las copleșită de tumultul metropolei, de claxoanele mașinilor și de forfota maselor de oameni care se deplasează cu rapiditate dintr-o parte în alta. Planificată deja cu câteva zile înainte, prima mea oprire este la Hamburger Bahnhof, o fostă gară neo-clasicistă transformată în muzeu de artă contemporană.
Urmează să văd o expoziție solo a artistei de origine franceză Pauline Curnier Jardin, câștigătoare a marelui premiu acordat de Nationalgalerie în 2019. Titlul expoziției, *Fat to Ashes*, face referire la celebrările din cadrul Carnavalului sărbătorit în unele țări catolice, înainte de Postul Mare. Mardi Gras reprezintă punctul culminant al Carnavalului, o zi plină de excese culinare, parade exuberante și petreceri decadente, aflată într-un puternic contrast cu ziua de după, Miercurea Cenușii, care marchează începutul Postului, în cadrul căruia creștinii trebuie să renunțe la plăcerile lumești timp de 40 de zile.
O arenă romană, asemănătoare Colosseumului, se află instalată în mijlocul halei centrale a muzeului, un spațiu cavernos cu aspect industrial. Arena nu este construită din materiale solide convenționale, ci din spumă atașată de o structură de metal, creând astfel un hibrid bizar de atrăgător între un tort de marțipan și un spațiu antic, în care democrația, spectacolul și carnajul se pot desfășura în voie. Interiorul arenei este vopsit complet într-un roz țipător, pereții sunt alcătuiți din pânze moi și lucioase, iar pe jos sunt împrăștiate paie. Vizitatorul se simte ca într-un pântec, un spațiu cald și primitor, protejat de lumea de dinafară. Totuși, sentimentul de siguranță se spulberă imediat ce începe proiecția filmului proiectat pe un ecran atârnat în mijlocul arenei.
Așezată pe locul cel mai înalt, mă scufund în atmosfera alertă a filmului format din trei linii narative, toate filmate de artistă cu ajutorul unor camere analog înainte de începutul pandemiei. Prima scenă începe cu pregătirile pentru sărbătoarea Sfintei Agatha în catedrala din Catania, Sicilia. Agatha, o tânără nobilă creștină despre care se spune că ar fi refuzat avansurile unui prefect roman pe nume Quintianus, a fost persecutată în cele mai oribile și crude moduri posibile. Legenda Aurea, o colecție de hagiografii scrisă de Jacobus de Varagine în secolul XIII, descrie torturile (inclusiv tăierea sânilor) pe care Agatha a trebuit să le îndure înainte să moară în închisoare, în jurul anului 251, probabil ca urmare a rănilor cumplite. Procesiunea anuală organizată în februarie în cinstea ei începe prin scoaterea din catedrală a relicvariului Agathei și purtarea lui printre mase de oameni în extaz. Comemorarea actului de martirizare constă în consumarea unui desert din marțipan, asemănător unor sâni, denumit *minne di Sant'Agata*, dar și în dramatizarea scenelor de tortură,

Having reached Berlin after a long tortuous journey, I allow myself to be overwhelmed by the hum of the city, the sound of car horns and the bustle of the crowds rushing from place to place. Having planned my trip a few days prior, my first stop is Hamburger Bahnhof, a former neo-classical train station turned contemporary art museum.
I am about to see a solo show of French artist Pauline Curnier Jardin, winner of the Nationalgalerie's 2019 grand prize. The exhibition's title, *Fat to Ashes*, references the Carnivals of certain Catholic countries before Great Lent. Mardi Gras represents the climax of the Carnival, a day full of culinary excess, exuberant parades, and decadent parties, in stark contrast to the following day, Ash Wednesday, which marks the beginning of Lent, during which Christians must refrain from earthly pleasures for 40 days.
A Roman arena similar to the Colosseum is installed in the museum's central hall, a cavernous, industrial-looking space. The arena is not made of conventional solid materials, but of foam attached to a metal structure, creating a strangely tantalizing cross between a marzipan cake and an ancient space where democracy, spectacle, and carnage can unfold freely. The arena's interior is painted a garish pink, the walls are made up of soft, glossy cloths, and straw is scattered on the floor. The viewer feels themselves like in a womb, a warm welcoming space protected against the outside world. However, the feeling of safety shatters with the start of a film projected on a screen hung in the middle of the arena.
Seated on the highest step, I immerse myself in the fast-paced atmosphere of the film, which comprises three narrative threads, all shot by the artist on analog video before the pandemic. The first scene begins with the preparations for the festival of Saint Agatha at the Catania Cathedral in Sicily. Agatha, a young Christian noblewoman, who is said to have turned down the advances of a Roman prefect named Quintinianus, was persecuted in the most horrid and cruelest ways imaginable. Legenda Aurea, a collection of hagiographies written by Jacobus de Varagine in the 13th century, describes the tortures Agatha had to endure (including having her breasts cut off) before dying in prison around 251 AD, likely as a consequence of her injuries. The annual procession organized in her honor in February begins with the removal of her reliquary from the cathedral. It is then paraded among the ecstatic crowd. As a commemoration of her martyrdom, people consume a certain marzipan dessert in the shape of a breast – called *minne di Sant'Agata* – and stage scenes of her torture with child actors. Those who take part in the procession seem to completely forget the norms of

Pauline Curnier Jardin, *Fat to Ashes*, vedere din expoziția de la Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart - Berlin, 2021, © Nationalgalerie - Staatliche Museen zu Berlin / VG Bild-Kunst, Bonn 2021 / Mathias Völzke.

Pauline Curnier Jardin, *Fat to Ashes*, Exhibition view from Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart - Berlin, 2021, © Nationalgalerie - Staatliche Museen zu Berlin / VG Bild-Kunst, Bonn 2021 / Mathias Völzke.

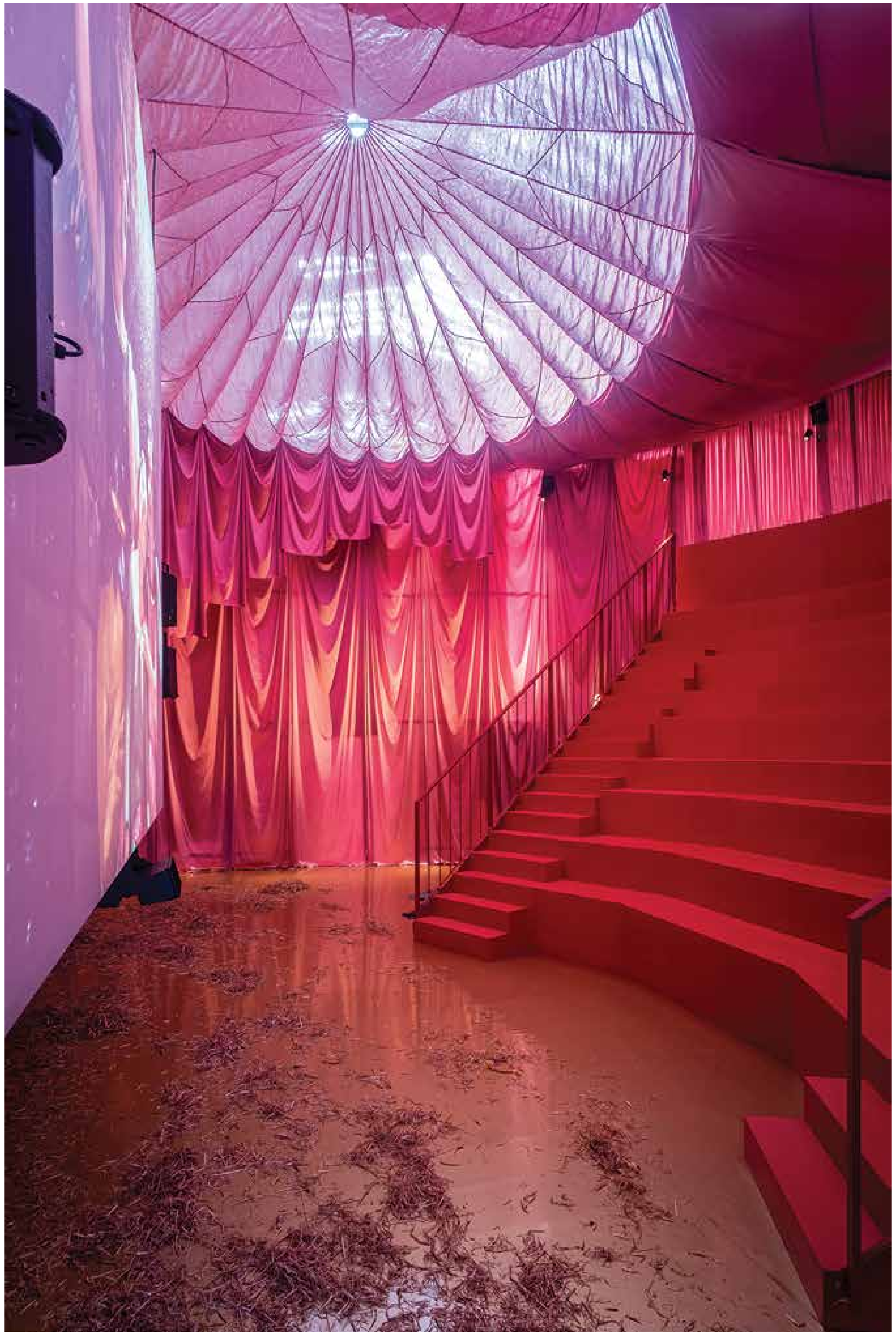
▲ Pauline Curnier Jardin, *FAT TO ASHES*, 2021, imagine din film, © Pauline Curnier Jardin / VG Bild-Kunst, Bonn 2021.
Pauline Curnier Jardin, *FAT TO ASHES*, 2021, filmstill, © Pauline Curnier Jardin / VG Bild-Kunst, Bonn 2021.

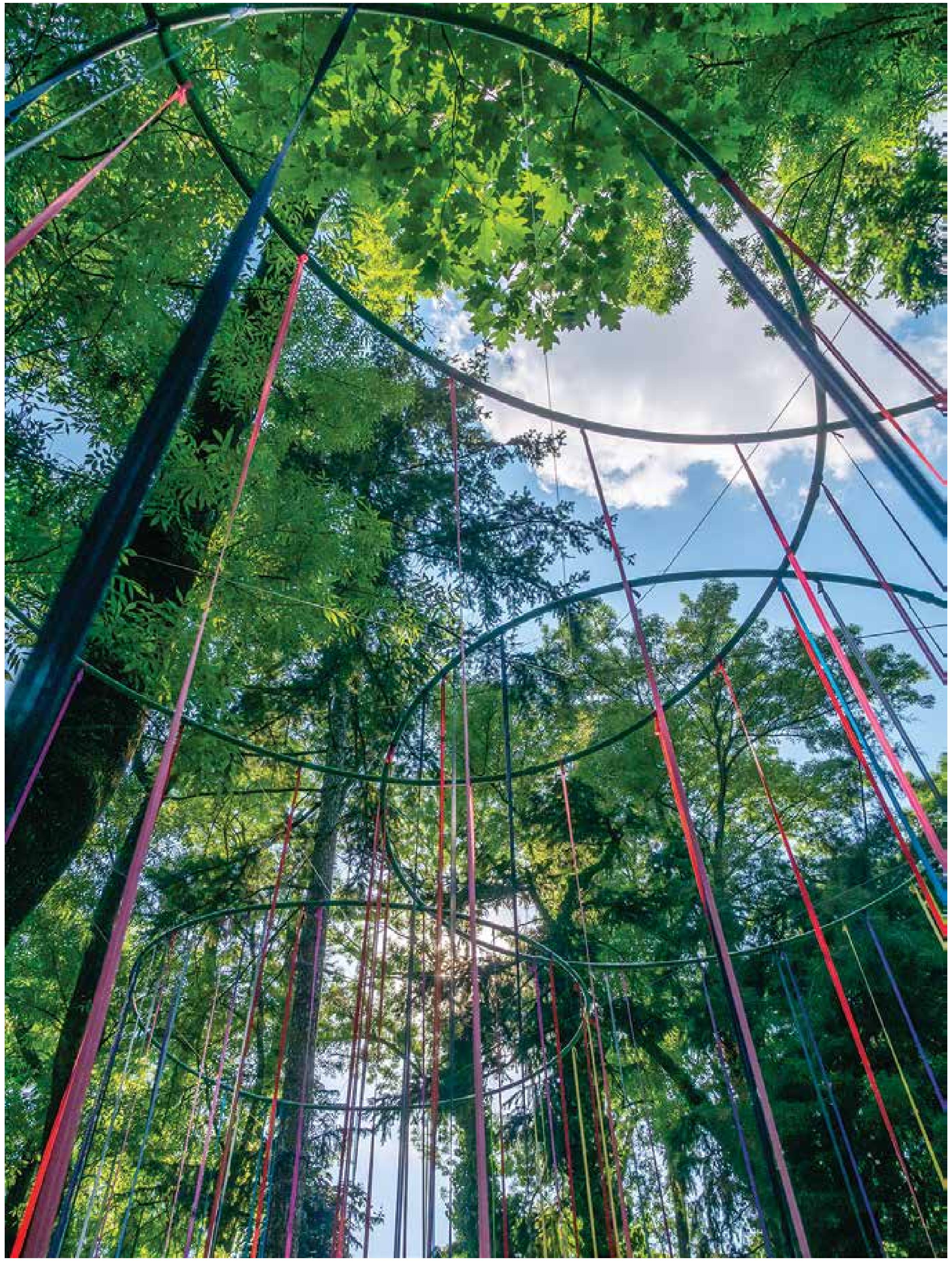
► Pauline Curnier Jardin, *Fat to Ashes*, vedere din expoziția de la Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart - Berlin, 2021, © Nationalgalerie - Staatliche Museen zu Berlin / VG Bild-Kunst, Bonn 2021 / Mathias Völzke.
Pauline Curnier Jardin, *Fat to Ashes*, Exhibition view from Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart - Berlin, 2021, © Nationalgalerie - Staatliche Museen zu Berlin / VG Bild-Kunst, Bonn 2021 / Mathias Völzke.

cu actori copii. Participanții la procesiune par să uite complet de normele societății, lăsându-se purtați de niște instincte primare, ce amintesc că diferența dintre om și animal nu e chiar așa de mare pe cât ne place să credem. Imaginile dezmățului grotesc îmbibat în sânge și sirop se împletesc cu scene filmate la carnavalul de la Köln, chiar a doua zi după atacul terorist de la Hanau, în care 11 oameni au fost uciși cu sânge rece din motive rasiste. Desfășurându-se pe un fundal sonor rapid, puține indicii lasă să se ghicească o preocupare a participanților la carnaval pentru tragedia națională ce tocmai a avut loc. Oamenii petrec și beau, înconjurați de jucării și recuzite kitsch din plastic multicolor, inconștienți de pericolul invizibil din jur și de perioada de austeritate care va veni, adusă de pandemie și lockdown. Între cele două carnavaluri își fac loc și niște scene care descriu sacrificarea unui porc, al cărui sânge pare să curgă în râuri, intensificând sentimentul de amețeală, greață și fascinație pe care filmul îl produce.
Instalația principală este însoțită de un proiect, *Feel Good Cooperative*, dezvoltat de artistă împreună cu o grupă de lucrătoare sexuale din Columbia, care își desfășoară activitatea în Roma. Desenele acestora, descriind scene din viața lor de zi cu zi și interacțiunea lor cu clienții, sunt expuse alături de lumânări binecuvântate enorme, importate din Sicilia. Instalația pare să aducă un tribut unui tip de muncă dedicată satisfacerii altor persoane prin sacrificarea propriului corp, creând astfel o legătură cu comemorarea Sfintei Agatha prin consumarea simbolică a corpului acesteia.
Ies din expoziție mai răvășită decât am intrat, cu ritmul asurzitor a tobelor încă în urechi și cu gustul amețitor al marțipanului pe vârful limbii.

society, appearing driven by primary instincts, showing us that the difference between humans and animals is not as great as we would like to think. Images of the grotesque blood- and syrup-soaked debaucheries blend with scenes filmed at the carnival in Cologne, the day after the Hanau terrorist attack, in which 11 people were murdered in cold blood in a racist killing spree. Against a fast soundtrack, there is little to suggest that the people acknowledge the national tragedy that has just taken place. People party and drink, surrounded by kitschy toys and props made of colored plastic, unaware of the invisible danger around and the austerity to come, brought about by the current pandemic and lockdowns. Between the two carnivals, there are scenes showing the slaughtering of a pig, whose blood seems to flow in rivers, intensifying the feelings of dizziness, nausea, and fascination that the video produces.
The main installation is accompanied by a project called Feel Good Cooperative, developed by the artist together with a group of Rome-based sex workers from Colombia. Their drawings, depicting scenes from their day-to-day lives and their interactions with clients, are exhibited alongside giant blessed candles imported from Sicily. The installation seems to pay tribute to a kind of work based on satisfying others by sacrificing one's own body, creating a link with the commemoration of Saint Agatha, whose body is symbolically consumed.
I leave the exhibition more troubled than I had come in, with the deafening beating of the drums still ringing in my ears and with the intoxicating taste of marzipan on the tip of my tongue.

Translated by Rareș Grozea





Liliana Mercioiu Popa, *Spațiu ulterior.* Credit foto: Daliana Iacobescu.
Liliana Mercioiu Popa, *Later space.* Photo credit: Daliana Iacobescu.

INTERVIU / INTERVIEW

RECENZII DE CARTE / BOOK REVIEWS

IN MEMORIAM

NEWSLETTER BIENALA ART ENCOUNTERS 2021

LILIANA MERCIOIU POPA GRĂDINILE CARE PRIND VIAȚĂ PRIN INTERACȚIUNEA DINTRE OM ȘI NATURĂ

THE GARDENS THAT ARE BROUGHT TO LIFE BY THE INTERACTION BETWEEN HUMANS AND NATURE

Interviu realizat de / An interview by Ileana Pintilie

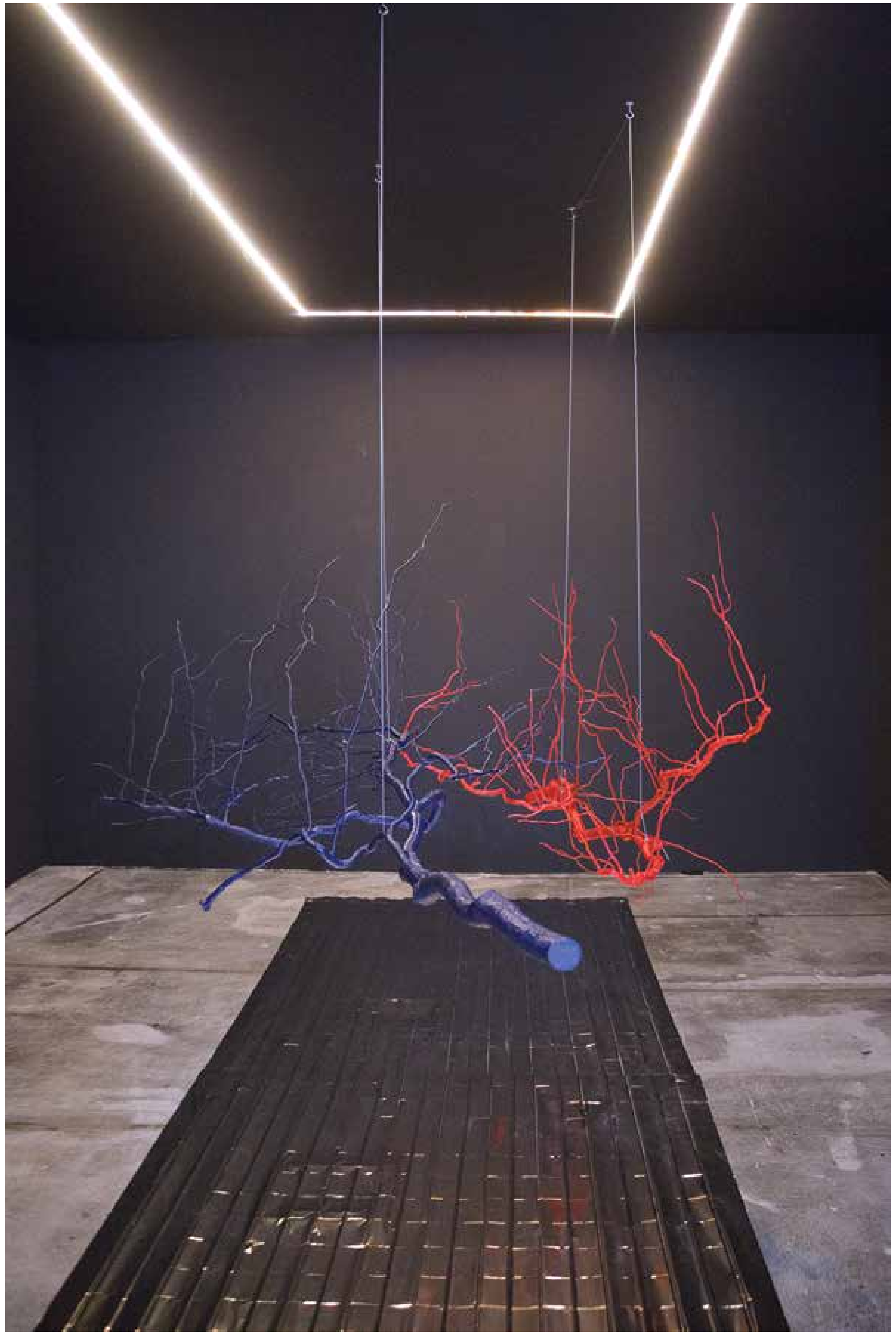
Instalația din iunie 2021, din grădina Institutului Francez din Timișoara, realizată de Liliana Mercioiu Popa, a invitat publicul la contemplarea unor structuri abstracte, ce conțineau multe trimiteri înspre o practică artistică experimentală, amintind de neoavangarda anilor 1970 (artiștii grupului timișorean Sigma). În dialogul ce urmează artista dezvăluie noi surse de inspirație și cercetări tematice.

Liliana Mercioiu Popa, *Sita de aur*, MNAC 2020.
Credit foto: Serioja Bocsok MNAC.
Liliana Mercioiu Popa, *Golden sieve*, MNAC 2020.
Photo credit: Serious Bocsok MNAC.

Ileana Pintilie: O bună parte din creația ta este alimentată de un sentiment profund față de natură, dar nu la modul celui care doar contemplă, ci a celui care interacționează cu natura, o provoacă încercând să-i înțeleagă mecanismele, să îi suprindă structura internă sau să o organizeze astfel încât natura, îmblânzită, să devină un loc de explorare și pentru alții.
Exact așa s-a întâmplat cu instalația ta intitulată *Spațiu ulterior,* deschisă în vara aceasta în grădina Institutului Cultural Francez din Timișoara. Poți să explici la ce te-ai gândit cu un astfel de titlu?
Liliana Mercioiu Popa: Titlul este o adaptare a conceptului de „corp ulterior" al filosofului contemporan

The installation placed in June 2021 in the garden of the Institut français in Timișoara, created by Liliana Mercioiu Popa, invited the audience to contemplate abstract structures containing numerous suggestions of an experimental art practice reminiscent of the 1970s neo-avant-garde (the Timișoara-based artists of the Sigma group). In the following dialogue, the artist talks about her newest sources of inspiration and thematic research.

Ileana Pintilie: A significant part of your work is fueled by a deep connection to nature, but not just as someone contemplating it, but as someone interacting with nature, challenging it in order to understand its mechanisms, glimpse its internal structure, or organize it so that nature, now tamed, becomes a place for others to explore as well. That is exactly what happened in your installation *Subsequent Space*, opened this summer in the garden of the Institut français in Timișoara. Can you explain what you meant by this title?
Liliana Mercioiu Popa: The title is an adaptation of the concept of "subsequent body" developed by contemporary philosopher Emanuele Coccia, whom I discovered when I received his first book, *Sensible Life*, just one year after it came out. It was given to me as a present by aesthetics professor Ioan Vultur, after a visit to my studio. He told me that he felt I resonated with Coccia's thought, given the kind of work I do, and he was right. A few of my previous painting and object series – *Mineral-Vegetal-Organic* from 2005 and *About Fluidity* from 2011-3013 – seemed to respond to these same thoughts. Subsequently, Coccia's book inspired me to create the installation *Medial Space – I Am Not There Where I Exist, Nor There Where I Think* (2016). The title is a paraphrase of certain statements made by Coccia. Returning to the current project, Coccia uses the notion of "subsequent body" to refer to an exit from the physical body – from its limits – with which we most often associate ourselves, allowing us to see that only what constitutes itself as our outward projection is what truly gives us body and allows us to "communicate" with the world.
I wanted to extend this concept by using the idea of space to also capture, within my discourse, other forms of existence and even phenomena that can take place in a garden (through the materiality of the elastic bands, which are sensitive to such phenomena).



Liliana Mercioiu Popa, Corespondențe, MNAC 2020. Credit foto: Serioja Bocsok MNAC.
Liliana Mercioiu Popa, *Correspondence*, MNAC 2020. Photo credit: Serioja Bocsok MNAC

Emanuele Coccia, pe care l-am descoperit ca urmare a faptului că am primit cadou prima lui carte, *Lumea sensibilă*, la doar un an de la apariție, din partea domnului profesor de estetică Ioan Vultur, după o vizită la atelier. Dânsul mi-a spus că a simțit că, prin ce fac, rezonez cu gândirea lui, și a avut dreptate. Câteva serii din lucrările mele anterioare de pictură și obiect – *Mineral-organic-vegetal* din 2005 și *Despre fluiditate* din 2011-3013 – răspundeau parcă acelorași gânduri. Ulterior, cartea m-a inspirat în realizarea instalației *Spațiu medial – eu nu sunt acolo unde gândesc și nici acolo unde exist* (2016).Titlu este o parafrază a unor afirmații făcute în această carte de Coccia.
Revenind la proiectul actual, prin „corp ulterior" Coccia se referea la acesta ca la o ieșire din corpul fizic, din delimitările acestuia, cu care cel mai adesea ne asociem, pentru a vedea că doar ceea ce se constituie ca proiecția noastră în afară este ceea ce ne dă corp cu adevarat și ne permite să „comunicăm" cu lumea.
Am dorit să extind acest concept, prin utilizarea ideii de spațiu, pentru a cuprinde în discursul meu și alte forme de existență și chiar fenomene (prin materialitatea benzilor, sensibile la acestea) care se pot regăsi într-o grădină.
Recent, am avut surpriza să constat că prin interesul predominant alocat plantelor, din ultimele sale cărți publicate, continui să rezonez cu ideile lui Coccia.

I.P.: Cum te-a inspirat acea grădină și cum ai ajuns de fapt la o soluție abstractă, care se apropie de natură prin structurile interioare ale acesteia – de tipul geometriei ascunse în interiorul formelor – dar se îndepărtează printr-o cromatică vie, deloc mimetică, ci mai degrabă de marcare a spațiului?
L.M.P.: Doream să sugerez prin această cromatică toată gama vizibilă ochiului uman din spectrul solar, dintr-o perspectivă simbolică pentru complexitatea a tot ceea ce există.
M-am gândit și la inelele de creștere ale copacilor (sau la anumite tipuri de celule – cilindrice), care mi-au folosit ca puncte de susținere/ancorare pentru construcția mea. Practic eu am construit o intersecție de cercuri (cilindri), delimitate prin puncte, fiind deci penetrabile

I was recently surprised to observe Coccia's interest in plants in his latest books, so I continue to resonate with his ideas.

I.P.: How did the garden inspire you and how did you arrive at your abstract solution, which approaches nature by means of its interior structures – the kinds of geometries hidden within forms – but distances itself from it through its vivid use of color, not aiming at mimesis but rather marking space?
L.M.P.: Through my choice of colors I wished to suggest the entire spectrum visible to the human eye, from a symbolic perspective, regarding the complexity of all that exists.
I also thought about trees' growth rings (or certain kinds of cylindrical cells), which served as anchor points for my structure. What I essentially did was construct an intersection of circles (cylinders) outlined through points. They are therefore permeable, inviting one to cross them. What results is a kind of "marking of space," an illusion of borders. We have a need to construct boundaries and see ourselves as set apart from the rest of the world, otherwise the impact of reality would be too much. We also feel the need to remove them when they constrain us, or simply out of curiosity. The awareness and/or acceptance of the fact that they are not real is also a necessity to show us that the effects of our "subsequent bodies" are visible in our own bodies. As a result of this awareness we may become "cosmic" beings, a vital part of all that exists. It all depends on our perception/choice regarding our relationship with our own body, that is, with all that is outside it.

I.P.: Looking at how your work evolved over a longer period of time I noticed you steered towards the topic of nature, but also ecology, be it in your painting series from the 2000s, in your installations, or in your exhibition from last year (2020) at MNAC. How have your interest towards this topic evolved or what directions have you been working towards recently?
L.M.P.: I also find it interesting to see the ways I have communicated things over time, even if my means of expressions have changed constantly.

și provocând traversarea. Rezultă astfel și un soi de „marcare a spațiului", o iluzie a delimitării.
Avem nevoie să construim granițe și să ne percepem ca ființe delimitate de restul lumii, căci altfel impactul realității ni s-ar părea prea dur. Avem nevoie și să le înlăturăm, atunci când ne constrâng sau din simplă curiozitate. Conștientizarea și/sau acceptarea faptului că ele nu există sunt de asemenea o necesitate care să ne arate că efectele „corpului" nostru „ulterior" se văd în propriul corp. Tot ca urmare a acestei conștientizări putem fi și ființe „cosmice", o parte importantă din tot ceea ce există. Ține de propria percepție/alegere a relației cu corpul nostru, adică cu tot ce e în afara lui.

I.P.: Urmărind evoluția ta pe o perioadă mai îndelungată observ o apropiere de tema naturii, dar și de ecologie, fie în seriile de picturi din anii 2000, fie în instalații sau în expoziția de anul trecut (2020) de la MNAC. Cum consideri că a evoluat interesul tău pentru acest subiect sau care sunt direcțiile ce se conturează în ultima perioadă?
L.M.P.: Mi se pare curios să constat și eu cum am comunicat lucrurile în timp, chiar dacă mijloacele de expresie s-au transformat constant.
Într-una dintre lucrările de la MNAC, intitulată *Corespondențe* (reproducerea unui segment din sistemul circulator prin crengi de Salix Tortuosa), vorbeam chiar despre cele amintite mai sus, și anume îngemănarea dintre regnuri la nivel de metabolism și despre aparența granițelor. Alte lucrări au sondat situații mai pragmatice, precum *Ființe înzestrate cu capacitatea de a simți și de a se mișca* (DEX) sau *Sita de aur*, ce pot părea cu intenții critice, deși pentru mine erau simple constatări sau analize ale factorilor care motivează aceste situații și ale consecințelor lor. Cred că arta poate ajuta în a ne descoperi, în a înțelege mai bine natura umană (dar și natura în general), cred că totul decurge de aici.
Interesul meu în această direcție cred că a evoluat mult în ultima vreme, deși la MNAC eu luam totul ca pe o provocare ontologică, nu neapărat ecologică, dar faptul că inevitabil am ajuns la aspecte ecologice spune ceva. Am continuat în proiectele foarte recente interesul pentru natură, și o voi face și în cele în curs de desfășurare.

In one of my works at MNAC, titled *Correspondences* (the reproduction of a segment of the human circulatory system using *salix tortuosa* branches), I spoke exactly about what we were discussing above, namely the similarities between kingdoms of life on the level of metabolism and the emergence of borders. Other works of mine investigated more pragmatic situations, such as *Beings Endowed with the Ability to Feel and Move* (DEX) or *Golden Sieve*, which may seem critical in their intent but for me were simple remarks or analyses of the factors that lead to such situations and their consequences. I think art can help us discover and better understand human nature (but also nature in general), and everything starts from that.
I think my interest in this direction has developed a lot recently, though at MNAC I took everything as an ontological, not necessarily ecological, challenge, but the fact that I inevitably reached ecology is telling. I continued my interest in nature in my most recent works, and I will continue doing it in my works to come.

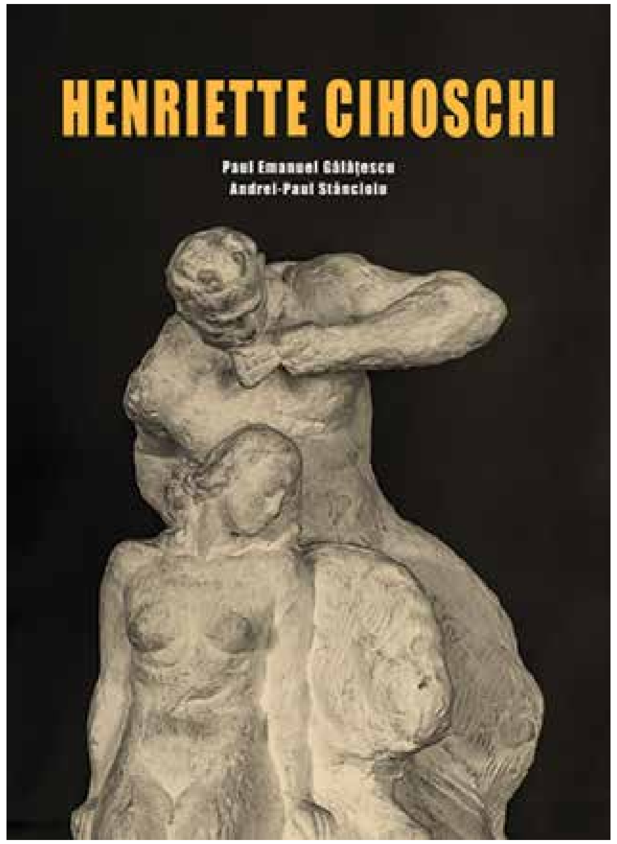
Translated by Rareș Grozea

Liliana Mercioiu Popa, *Spațiu ulterior*. Credit foto: Daliana Iacobescu.
Liliana Mercioiu Popa, *Later space*. Photo credit: Daliana Iacobescu.

„FEMEI SCULPTORE"
"WOMEN SCULPTORS"

Ioana Vlasiu

HENRIETTE CIHOSCHI
Autori: Paul Emanuel Gălățescu, Andrei Paul Stăncioiu, Editura Ararat, București, 2020
L'ŒUVRE PERDUE DE CONSTANTZA BUZDUGAN. OPERA PIERDUTĂ. THE LOST WORKS.
Monographie. Direction du projet Anca Buzdugan, Editions C.B., Paris, 2015



În 1943 Camille Claudel murea în azilul de boli mintale unde își petrecuse ultimii treizeci de ani de viață. Azi e celebrată drept una din cele mai tulburătoare prezențe artistice ale modernității și sculptura ei este expusă la Muzeul Orsay din Paris.
La noi, în istoria sa asupra artei românești moderne din 1935, George Oprescu atrăgea atenția asupra unui fenomen, curios în opinia lui, anume că există un număr surprinzător de mare de sculptorițe, care, în plus, practică o artă de calitate! Dacă ne amintim că sculptura de factură occidentală era pentru români o descoperire de dată recentă, de nici măcar o sută de ani, putem să înțelegem oarecum stupoarea lui George Oprescu. Dar în subtext acționa și prejudecata incompatibilității unei profesii văzute ca exclusiv masculină cu posibilitățile creatoare ale femeilor.
De aceea, publicațiile care readuc în actualitate artiste pe care, în plus, avatarurile istoriei le-au împiedicat să se manifeste la dimensiunea potențialului lor, merită semnalate. Este vorba despre două volume de elegantă ținută grafică, unul dedicat Constanței Buzdugan (1912-1965) de către fiica ei, Anca Buzdugan, și un altul sculptoriței din aceeași generație Henriette Cihoschi (1911-1999), apărut tot prin grija familiei, semnat de Paul Emanuel Gălățescu și Andrei-Paul Stăncioiu. Cu atât mai prețioase cu cât eforturile de până acum ale istoriografiei de artă de a revaloriza arta femeilor din prima jumătate a sec. XX nu le-au înregistrat pe cele două artiste.
Cu o carieră grav afectată de vicisitudinile anilor de după instalarea comunismului, Henriette Cihoschi, fiica generalului Cihoschi, erou din primul război mondial, decedat în închisoarea de la Sighet în 1950, nu a avut șansa, ca de altfel mulți artiști din generația ei, să dezvolte o carieră pe măsura debutului său remarcabil. Cu studii la Paris, la Académie des Beaux-Arts, încheiate la București cu Oscar Han și Corneliu Medrea, ea se afirmă în 1939 la Sala Dalles, cu o expoziție foarte bine primită de critică. Încă de la debut a atras atenția vocația ei de portretistă, susținută de capacitatea de a pătrunde o fizionomie, de a imprima figurilor caracter și intensitate emoțională. Sculptura ei de mici dimensiuni, adaptată interiorului burghez, ca mare parte din sculptura interbelică de altfel, se distinge prin modelajul sensibil și expresiv, prin știința de a compune scene complicate cu mai multe personaje, bine arhitecturate fără spargerea unității ansamblului. Temele erau și ele ale epocii – biblice, folclorice, mitologice. O întreagă tradiție clasică acționa subiacent aici simultan cu lecția modernismului clasicizant interbelic, promovat cu mult succes de Antoine Bourdelle și discipolii săi, care a marcat puternic sculptura românească și gustul amatorilor de artă de la noi.
În condițiile în care majoritatea lucrărilor au dispărut, publicația devine un document prețios, o mărturie a epocii, restituite grație fotografiilor și documentelor recuperate scrupulos de autori. Origini paterne poloneze și armene pe linie maternă s-au întâlnit fericit în biografia Henriettei Cihoschi. O biografie de artist în multe privințe simptomatică pentru perioada 1939-1950, când cursul normal al vieții tuturor a fost afectat în felurite moduri de evenimentele politice declanșate odată cu al doilea război mondial. Istoricul de artă Ioana Beldiman, cunoscută cercetătoare a sculpturii românești și europene, plasează activitatea Henriettei Cihoschi în ambianța artistică a timpului, relevând continuitățile dintre modernismul clasicizant francez și sculptorii români. Henriette Cihoschi a continuat să lucreze și în condițiile anilor '50, portretele ei din acei ani oferind un binevenit prilej de meditație asupra avatarurilor realismelor în noul context ideologic.

Constantza Buzdugan a trăit numai 53 de ani și a avut o activitate impresionantă. Volumul dedicat ei, profesionist conceput și impecabil editat, a presupus o cercetare exhaustivă a operei în mare parte dispărută. Dincolo de acest caz particular, dispariția unui număr atât de mare de lucrări din colecții private, dar și de stat, ne pune în fața unei situații cu adevărat alarmante în ceea ce privește patrimoniul artistic. De fiecare dată când citim în dreptul lucrărilor mențiunea *lucrare pierdută*, ne întrebăm ce s-a întâmplat cu aceste lucrări, unde au ajuns? De aceea, un astfel de catalog-album este un instrument de lucru prețios în eventualitatea

In 1943, Camille Claudel died in the mental asylum where she had spent the final thirty years of her life. Today, she is celebrated as one of the most disturbing modern artistic figures, her sculpture being exhibited at the Orsay Museum in Paris.
In his history of Romanian modern art from 1935, George Oprescu drew attention to a phenomenon he deemed curious, namely, that there was a surprisingly large number of women sculptors which created quality works! If we remember that Western sculpture was a fairly new discovery for the Romanians, of less than a hundred years, we can understand George Oprescu's surprise. However, there was also the prejudice of the incompatibility of a profession understood as exclusively masculine with the creative possibilities of women.
Thus, publications which present women artists deserve a shout-out since these artists were robbed of their full potential by the avatars of history. Here, we will talk about two elegant tomes, one dedicated to Constanţa Buzdugan (1912-1965) by her daughter, Anca Buzdugan, and the other dedicated to a sculptor from the same generation, Henriette Cihoschi (1911-1999), by her family, authored by Paul Emanuel Gălățescu and Andrei-Paul Stăncioiu. These two books are even more valuable because all the efforts of art historiography to re-evaluate the art of women from the first half of the twentieth century failed to account for the two artists.
With a career that was gravely affected by the years following the establishment of the Communist regime, Henriette Cihoschi, daughter of General Cihoschi, a hero of the First World War who died in the Sighet prison in 1950, did not have the opportunity to develop a career following her remarkable debut, like many artists of her generation. Having studied in Paris, at the Académie des Beaux-Arts, she finalized her studies in Bucharest with Oscar Han and Corneliu Medrea and debuted in 1939 at Dalles Hall with an exhibition that was very well received by the critics. Since her debut, her vocation as a portraitist was noticed, supported by her ability to understand physical traits and to give her figures character and emotional intensity. Her small-scale sculptures, adapted to the bourgeois interior, just like most interwar sculpture, are distinguished by the sensible and expressive modelling, the knowledge of creating complicated, multi-character scenes which are well composed, without breaking the unity of the entire piece. Her topics belonged to her time – biblical, folkloric, mythical. An entire classical tradition acted simultaneously with the lessons of the interwar classical Modernism, successfully promoted by Antoine Bourdelle and his disciples, strongly influencing Romanian sculpture and the taste of Romanian art lovers.
As most of her works have disappeared, the book becomes a precious document, a testimony of an age, given to us thanks to the photographs and the documents the authors scrupulously put together. Henriette Cihoschi had Polish paternal origins and Armenian maternal ones. This artist's biography is in many ways symptomatic for the period between 1939 and 1950, when the normal course of everyone's lives was affected in various ways by the political events of the Second World War. Art historian Ioana Beldiman, an established researcher of Romanian and European sculpture, places Henriette Cihoschi's activity in the artistic ambiance of her epoch, revealing the continuity between the classical French Modernism and the Romanian sculptors. Henriette Cihoschi continued to work through the 1950s and the portraits from that period offer a welcomed opportunity to reflect on the avatars of realism in the new ideological context.

Constanţa Buzdugan lived for only fifty-three years and had an impressive activity. The book dedicated to her, professionally designed and impeccably published, is the result of an exhaustive research of her work, which is now mostly gone. Beyond this specific case, the disappearance of so many works from private and state collections faces us off with an alarming situation regarding artistic patrimony. Every time when we read the note *lost work* beneath the photographs, we wonder whatever happened to these works, where have they ended up? Thus, such an album-catalogue is a precious tool in the case that some of them may return to the art market, but how many artists enjoy such posthumous recuperative editions? From this point of view, a lot of the art of the not-so-distant past is a catacomb which did not even leave memories behind.

reapariției lor pe piața de artă, dar câți artiști se bucură de publicarea postumă a unei astfel de lucrări recuperatoare? Din această perspectivă, bună parte din arta trecutului, un trecut nici măcar foarte îndepărtat, e o hecatombă de pe urma căreia nu a mai rămas nici măcar amintirea.
Minuțioasa reconstituire biografică a carierei Constantzei Buzdugan, bazată pe documente și fotografii, este și o radiografie a epocii, a unui stil de viață, în care educația și artele ajunseseră să fie prețuite și cultivate. Numeroasele fotografii de bună calitate păstrate din fericire în familie ne pun în fața unei opere închegate. Parcursul Constantzei Buzdugan a fost diferit de cel al artiștilor români interbelici. În loc de Paris, întâmplările vieții au dus-o la Londra ca soție a diplomatului Dimitrie Buzdugan (fiul regentului Gh. Buzdugan). Aici învață cu Frank Dobson, figură de prim plan a modernismului englez, după o prealabilă inițiere în sculptură la București cu Constantin Baraschi. Cel mai important moment al biografiei ei artistice este întâlnirea cu Italia și arta italiană. Între 1939 și 1944, ea locuiește și lucrează intens la Roma. Împarte un atelier cu Ivan Mestrovic în prestigioasa vilă Strohm-Fern, un fel de colonie de artiști, adăpostită într-un imens parc al Romei. Constantza Buzdugan este cioplitoare, majoritatea sculpturilor ei fiind lucrate în marmură, adeseori de Carrara, sau în piatră, uneori piatră dură și prețioasă – porfir. Tehnica cioplitului contribuie și ea la caracterul arhaizant al multora dintre portretele sau figurile feminine concepute pentru *plein air*, un arhaism care aduce corecții clasicismului calofil. Un remarcabil simț al monumentalului, aliat cu o intensitate și o profunzime expresivă, asigură portretelor ei o pregnanță ieșită din comun. În 1942, două expoziții personale la Roma și Milano atrag atenția unor amatori de artă luminați, printre care Gio Ponti și Arnaldo Modadori, deschizându-i posibilități de afirmare pe care mersul istoriei le-a blocat.
Foarte activă la întoarcerea la București, o expoziție din 1947 îi aduce elogii din partea unor critici importanți ca Eugen Crăciun și Petru Comarnescu. În ciuda persecuțiilor politice pe care le suferă familia ei, Constantza Buzdugan reușește să rămână prezentă în viața artistică și după instaurarea comunismului. Participă la expozițiile anuale de stat, la concursurile pentru monumente (premiul II pentru monumentul lui George Enescu), este autoarea uneia dintre statuile alegorice de pe fațada Operei din București.
Despre dilemele și eforturile ei de adaptare și supraviețuire în România comunistă vorbește Constantza Buzdugan într-o scrisoare interesantă adresată lui Frank Dobson în 1956 – scrisoare care de altfel nu i-a parvenit acestuia, dar păstrată în arhiva familiei și reprodusă în volum. În jur de 1960, în sculptura ei se manifestă spiritul de înnoire, de reoccidentalizare care anima întreaga artă românească a epocii.
Există prospețime și inventivitate în lucrările de mici dimensiuni din această ultimă perioadă a activității ei. *Privind marea*, lucrare monumentală instalată în 1965 la Eforie Sud, este pare-se îndatorată sculptorului englez Lynn Chadwick. O artistă puternică, cu conștiința valorii ei, care nu se sfia să noteze în 1961: „De azi sculptura mea va fi ciudată, stranie, măreață, sălbatecă. Răspunsul meu la răutatea oamenilor. Se va vorbi de mine ca de un sculptor bărbat."

The minute biographical reconstitution of Constanţa Buzdugan's career, based on photographs and documents, is also a radiograph of an epoch, a lifestyle in which education and the arts had gotten to be prized and cultivated. Numerous good-quality photographs luckily preserved by the family show us a truly unified work. Constanţa Buzdugan's career was different from that of the other interwar Romanian artists. Instead of Paris, the facts of life led her to London, as wife to the diplomat Dimitrie Buzdugan (son of regent Gheorghe Buzdugan). There, she studied with Frank Dobson, one of the major figures of English Modernism, after being introduced to sculpture in Bucharest with Constantin Baraschi. The most important moment of her artistic biography is the encounter with Italy and Italian art. Between 1939 and 1944, she lived and worked intensely in Rome. She shared the workshop with Ivan Mestrovic in the prestigious Strohm-Fern villa, a kind of artistic colony from a huge Roman park. Constanţa Buzdugan is a carver, most of her works being worked in marble, oftentimes Carrara marble, or stone, sometimes hard and precious stone – porphyry. The carving technique contributed to the archaic character of many of her portraits of feminine figures, designed for open spaces, an archaism which corrects kalophiliac Modernism.
A remarkable sense of the monumental, allied with expressive intensity and depth, imbues her portraits with extraordinary panache. In 1924, two personal exhibitions in Rome and Milan drew the attention of enlightened art lovers such as Gio Ponti and Arnaldo Modadori, opening new possibilities of recognition which the course of history had blocked.
Being very active upon her return to Bucharest, an exhibit from 1947 brought her the acclaim of important critics such as Eugen Crăciun and Petru Comarnescu. Despite the political persecution suffered by her family, Constanţa Buzdugan managed to remain present in the art world after the establishment of the Communist regime. She participated in annual state exhibitions, contests for monuments (second place in a contest for George Enescu's monument), she authored one of the allegorical statues on the façade of the Bucharest Opera. Constanţa Buzdugan spoke of her dilemmas and efforts to adapt and survive in Communist Romania in a letter to Frank Dobson from 1956 – a letter which did not reach its destination but was kept in the family archive and reproduced in the book. Around 1960, her sculpture went through the same renewal and re-Westernization that animated the entire Romanian art world. There is a freshness and inventiveness in her small-scale works from the last period of her life. *Gazing at the Sea*, a monumental work installed in 1965 in Eforie Sud, appears to be indebted to English sculptor Lynn Chadwick. A strong artist, with an awareness of her own value, did not shy away from writing in 1961: "As of today, my sculpture will be strange, weird, grand, wild. My answer to people's evil. They will speak of me like they do of a male sculptor."

Translated by Daniel Clinci

NICOLAS BOURRIAUD - ANIMISM ESTETIC / AESTHETIC ANIMISM

Text: Emanuele Coccia

INCLUSIONS - ESTHÉTIQUE DU CAPITALOCÈNE
Autor: Nicolas Bourriaud
Paris, PuF, coll. Perspectives critiques, 2021

Redactat ca un ecou la o serie de expoziţii pe care le-a conceput recent, ultimul eseu a lui Nicolas Bourriaud teoretizează o viziune incluzivă asupra artei, care, deschisă la ceea ce este viu, consideră opera ca pe un subiect.

Într-un articol care a marcat în acelaşi timp discursul critic şi scena artistică, Michael Fried a denunţat generalizarea statutului de obiect în arta anilor 1960. Modernismul, susţinea Fried, insuflase la toate operele de artă aspiraţia să „invalideze, sau să suspende caracterul de obiect”[1] producând o experienţă ce trebuia să transceandă simplul fapt de a fi în faţa unui obiect. Noua artă, din contră, părea să înfăţişeze această dimensiune în mod sistematic pentru a o face să coincidă cu faptul însuşi de a fi o operă de artă. Datorită capacităţii lui de a se arăta ca un obiect într-o situaţie specifică – dincolo de forma lui, dincolo de conţinutul lui – orice artefact capătă o calitate estetică. Experienţa nu se putea desfăşura decât sub forma simulacrului unui eveniment teatral.
O jumătate de secol mai târziu se pare că tendinţa s-a inversat: în loc să se prezinte ca un obiect, opera de artă trebuie să câştige calitatea caracteristică a unui subiect. Este una din tezele principale care animă noul eseu, dens, lucid, foarte important pe care Nicolas Bourriaud tocmai l-a publicat. „Artiştii de la începutul secolului XXI”, scrie Bourriaud, „introduc subiectivitate în forme, adică nişte calităţi pe care le atribuim unui subiect”.
Raţiunea acestei inversiuni, totuşi, nu este de ordin pur estetic. Nu pentru a răsturna gestul inaugural al minimalismului, artiştii au transformat din ce în ce mai mult opera de artă într-un subiect care se prezintă artistului într-o postură identică cu cea a unei fiinţe vii sau a unui alt om. Într-o manieră mai radicală, această evoluţie a gustului nu este un simplu fenomen estetic: este ecoul unei metamorfoze planetare.
După Bourriaud, antropocenul poate fi descris ca o transformare a statutului planetei şi deci a realităţii: acolo unde se percepea un obiect, va trebui să vedem un subiect; acolo unde se vedeau lucruri nu se vede astăzi decât propria reflectare. Nu numai că în sfârşit ne-am dat seama că viaţa declină spiritul, gândirea şi reflecţia în forme diferite şi foarte îndepărtate de forma umană, dar, în plus, reversul istoriei economice şi materiale a ultimelor secole este un proces de subiectivare a oricărei parcele de materie. De aceea antropocenul poate fi văzut ca un fel de „stadiu al oglinzii colective”. „În dezvoltările sale recente, arta contemporană a urmat o evoluţie paralelă celei a antropocenului” care a făcut din atelier un laborator de animaţie a materiei până în dimensiunile ei chimice,

Written as an echo to a series of exhibitions he developed recently, Nicolas Bourriaud's latest essay theorizes an inclusive perspective on art, which, open to all living things, views the artwork as a subject

In an article that impacted both critical art discourse and the art scene, Michael Fried denounced the generalization of the status of object in the art of the 1960s. Modernism, Fried argued, imbued every artwork with the aspiration to "defeat or suspend its own objecthood,"[1] producing an experience meant to transcend the simple fact of being in front of an object. New art, on the contrary, seemed to show this dimension systematically, in order to make it coincide with the fact of being a work of art. Due to its ability to display itself as an object in a particular situation – beyond its form, beyond its content – any artifact would have an aesthetic quality. Experience could only happen as a simulacrum of a theatrical event.
Half a century later, it seems the tendency has been reversed: instead of presenting itself as an object, an artwork must earn the defining quality of a subject. This is one of the main theses underpinning the new, dense, lucid, and very important essay that Nicolas Bourriaud has just published. "Artists in the early 21st century," writes Bourriaud, "introduce subjectivity in forms, that is, a set of qualities that we attributed to a subject."
But the reasoning behind this reversal is not purely aesthetic. It is not to turn upside down the inaugural gesture of minimalism that artists have increasingly transformed the artwork into a subject that presents itself to the artist in an identical position to that of a living being or another person. In a more radical fashion, this evolution of taste is not a purely aesthetic phenomenon: it is the echo of a global metamorphosis.
According to Bourriaud, the Anthropocene can be described as a transformation of the status of the planet and therefore of reality: where an object was previously perceived we must now see a subject; where things were previously seen, we now only see our own reflection. Not only have we finally understood that life grants spirit, thought, and reflection in different forms, some very distant from the human one, but also that the flipside of the economic and material history of the last centuries is a process of subjectifying every segment of matter. That is why the Anthropocene can be seen as a kind of "collective mirror stage". "In its recent developments, contemporary art paralleled the evolution of the Anthropocene," which has turned the studio in a laboratory where matter is animated to its very chemical, molecular dimensions in order to turn the artwork into a

moleculare, pentru a face din operă un Golem care nu numai că spune „eu", dar declină acest eu în formele cele mai disparate.
În realitate, e vorba de o dublă mişcare. Pe de o parte, această distribuţie de subiectivitate nu face decât să prelungească şi să radicalizeze sfârşitul umanului, dizolvarea lui „într-un univers în care el apare ca omniprezent dar diseminat în lucruri". Pe de altă parte, efortul „ce conferă un statut de persoană elementelor dispuse de artist în reţeaua formală a unei opere" face să explodeze natura monolitică care a fost atribuită subiectului. Dacă arta e spaţiul unde totul ajunge să spună „eu", dacă totul este „o persoană", râurile şi moleculele, păpădiile şi viruşii, atunci opera este reconfigurată într-o forţă morală, cea mai puternică, căci este cea mai puternică practică culturală de includere de care dispunem.

DRAMATURGIE
Intuiţia lui Bourriaud pare să o accentueze şi în acelaşi timp să o radicalizeze pe cea care a alimentat reflecţia lui Alfred Gell în *Arta şi agenţii săi*, scriere postumă din 1998. După Gell, spre deosebire de ceea ce antropologia nu încetează să repete, chiar şi culturile occidentale sunt profund animiste: într-adevăr, noi numim artă acest spaţiu cultural în care ne comportăm faţă de obiecte ca şi cum ar fi subiecte. Totuşi, spre deosebire de Gell, Bourriaud nu consideră acest animism estetic ca pe un dat transcendental, ci ca pe o consecinţă a evoluţiei culturale şi în acelaşi timp materiale a planetei. Într-adevăr, trăim o epocă în care „obiectul, pur, pasiv, nu există: orice obiect prezent în univers stochează, tratează şi emite informaţii". Obiectitatea pare imposibilă: totul este subiect.
Este vorba totuşi de o revanşă a ceea ce Fried numise teatralitate. Aceasta pentru că acolo unde totul gândeşte, totul vorbeşte, totul spune „eu", că este vorba de o fiinţă vie sau de un mineral, de un om sau de o plantă, de o ciupercă sau de o bacterie, lumea se transformă într-o imensă scenă de teatru. Este vorba de o schimbare importantă, căreia într-o zi va trebui să i se consacre mai mult de o carte. Căci nu istoria va fi cea care de acum înainte va defini identitatea artei, culturilor, naţiunilor, ci numai o *dramaturgie*: tot ce populează această planetă este actor, iar Pământul nu este decât o piesă de teatru căreia este nevoie să i se reinventeze regia. Angajamentul politic, sărăcind deseori arta în ultimii ani, va trebui înlocuit cu o cercetare scenografică. Din acest punct de vedere, nu e necesar ca ecologia să devină un obiect, o temă specifică a artei: „Asemenea pădurii amazoniene, arta constituie un mediu care adăposteşte ecosisteme multiple, o memorie gigantică a afectelor şi ideilor". Acolo unde natura şi cultura nu se mai opun, nu mai este nicio distincţie, nici formală nici spirituală, între artă şi lume.

Text publicat cu acordul autorului și al revistei *artpress* din Paris, unde a apărut în numărul din septembrie 2021.

Traducere de Carmen Vlad din franceză

Note:

1. „Art and Objecthood", *Artforum*, 1967. Tradus în Michael Fried, *Contre la téâtralité* (Împotriva teatralităţii), Paris, Gallimard 2007.

Golem that not only says "I," but conjugates this "I" in the most varied forms.
In reality, there is a double movement here. On the one hand, this distribution of subjectivity only prolongs and radicalizes the end of the human, its dissolution "in a universe in which it appears as omnipresent, but disseminated within things." On the other hand, the effort "of conferring personhood to the elements placed by the artist into the formal network of an artwork" makes the monolithic nature previously attributed to the subject explode. If art is the space where everything comes to say "I," if everything is "a person," rivers and molecules, dandelions and viruses, then the artwork is reconfigured into a moral force, the most powerful of all, as it is the most powerful inclusionary cultural practice at our disposal.

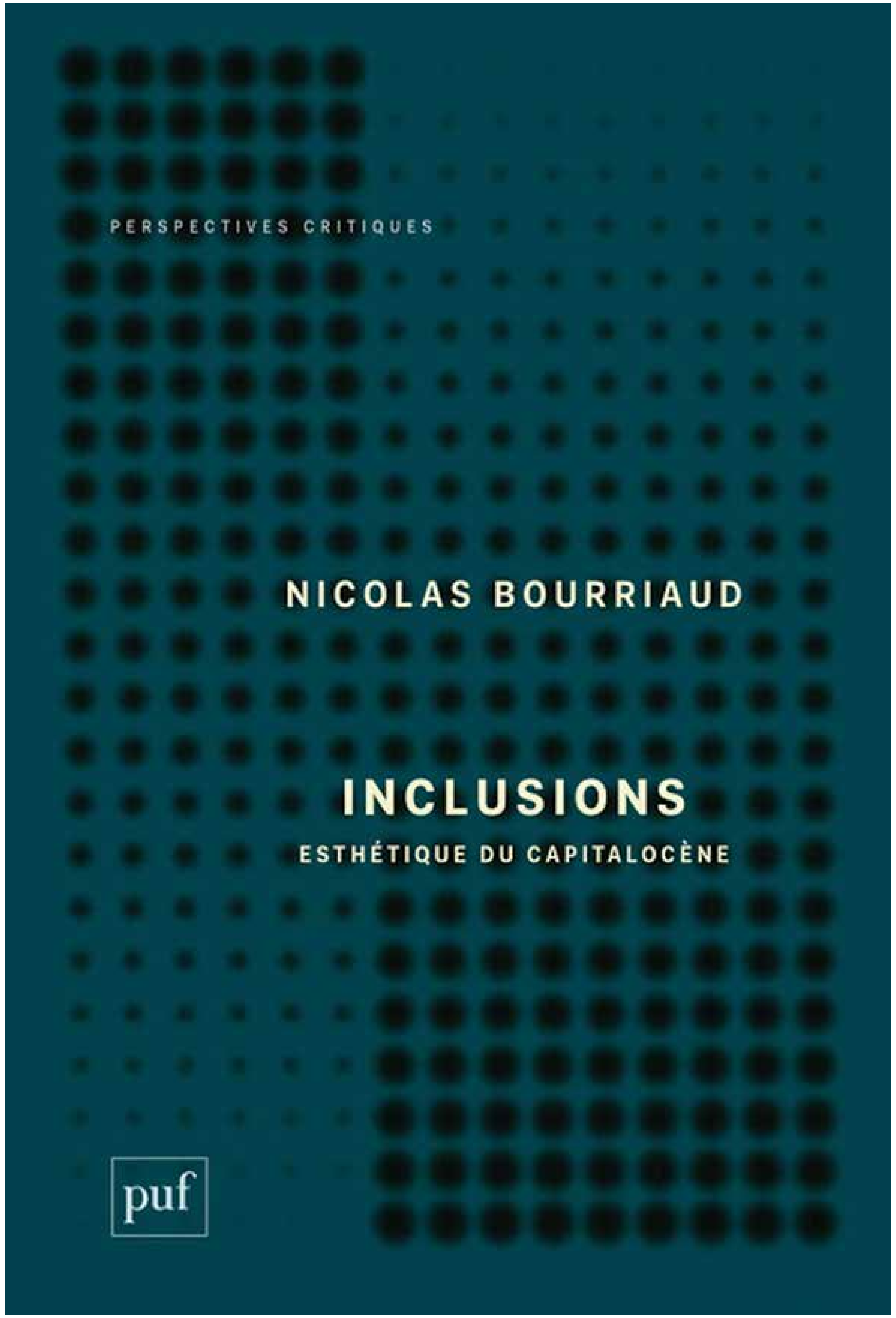
DRAMATURGY
Bourriaud's intuition seems to augment and, at the same time, radicalize the one that fueled Alfred Gell's reflections in *Art and Agency*, a posthumous work from 1998. According to Gell, despite repeated claims by anthropologists, even western cultures are deeply animist: indeed, we refer to that cultural space in which we behave towards objects as if they were subjects as art. But unlike Gell, Bourriaud does not see this aesthetic animism as a transcendental given, but as a consequence of the cultural and, at the same time, material evolution of our planet. Indeed, we are living in an age where "the pure, passive object does not exist: any object present in the universe stores, processes, and emits information." Objecthood seems impossible: everything is a subject.
We see however a return of what Fried termed *theatricality*. That is because when everything thinks, everything speaks, everything says "I," be it a living being, a mineral, a human being or a plant, fungi or bacteria, the world transforms into a massive theater stage. It is an important shift that will require more than one book to analyze. Because, from now on, it is not history that will define the identity of art, cultures, and nations, but only a *dramaturgy*: everything populating this planet is an actor, and the Earth is only a play in need of a change in direction. Political engagement, which has often impoverished art in the last decades, will have to be replaced with theatrical research. From this perspective, ecology does not need to become an object, a specific theme in art: "Like the Amazon rainforest, art is an environment housing multiple ecosystems, a giant memory of affects and ideas." Where nature and culture are not longer in opposition, there is no longer a distinction – be it formal or spiritual – between art and world.

This text is published here with the consent of the author and *artpress* magazine in Paris, where it appeared in the September 2021 issue.

Translated by Rareș Grozea

Endnotes:

1. "Art and Objecthood," *Artforum*, 1967. Translated in Michael Fried, *Contre la téâtralité*, Paris, Gallimard 2007.



DECEBAL NIȚULESCU (1939-2021) - FOCUL ȘI FORȚA

THE FIRE AND THE FORCE

Text: Laurence Humbert

Decebal N. e un pictor al animalelor. Dar animalele lui Decebal N. nu se întâlnesc pe pistele de circ, nici în arene. Nu există în picturile și desenele sale colivii, bici ori lance, nici o punere în scenă destinată să domesticească sau să aneantizeze sălbăticiunile. Artistul, dimpotrivă, le înfruntă cu mâinile goale, singur și vulnerabil în fața puterii lor.
Decebal N. lucrează plecând de la o materie făcută din hârtie, din culori acrilice, pudre minerale și vegetale. Pe acest perete natural ca cel al unei grote, spiritul animalelor începe să germineze. Apoi prinde o formă: leu? taur? panteră? Personalitatea animalului se afirmă, pe măsură ce artistul se eliberează de această materie. (...) Liniile de forță ale animalului se precizează, dar întâlnirea dintre animal și artist rămâne imprevizibilă. Animalul la pândă țâșnește în imagine ca un prădător; el nu se lasă văzut, el vânează. Sălbatec și instinctiv, el se ține mândru dinaintea noastră. În fața leului, taurului, panterei, spectatorul trebuie să depășească sentimente confuze, amestec de teamă și fascinație.
Decebal N. impune o intimitate nouă, puțin cunoscută, între om și animal. Intercesor între două lumi, Decebal N. eliberează focul și forța din animale, confruntând omul cu cea mai importantă dintre conduite: înțelepciunea.

Decebal N. is an animal painter, only Decebal N.'s animals are not in circus tents, nor in arenas. In his paintings and drawings there are no cages, whips, lances, or weapons, no mise-en-scène meant to domesticate or antagonize the wild beasts. On the contrary, the artist is facing them with bare hands, alone and vulnerable in front of their might.
Decebal N. works starting from a matter made out of paper and acrylic colors, as well as mineral and plant powders. On the natural surface reminiscent of a cave, the animal spirits start to germinate, before taking shape. A lion? A bull? Maybe a panther? The animal's personality begins taking shape as the artist frees himself from the matter. (...) The animal's main lines of force are starting to emerge but the meeting between artist and beast remains hard to foresee. The crouching animal in the image stands out as a predator: it does not allow itself to be seen, it is on the hunt. Wild and instinctive, it proudly prowls before us. Before the lion, bull, or panther, the viewer must overcome conflicting feelings, a mix of fear and fascination.
Decebal N. suggests a new, lesser known intimacy between human and beast. A mediator between two worlds, Decebal N. sets free the fire and force from animals, putting the human face to face with the most important of conducts: wisdom.

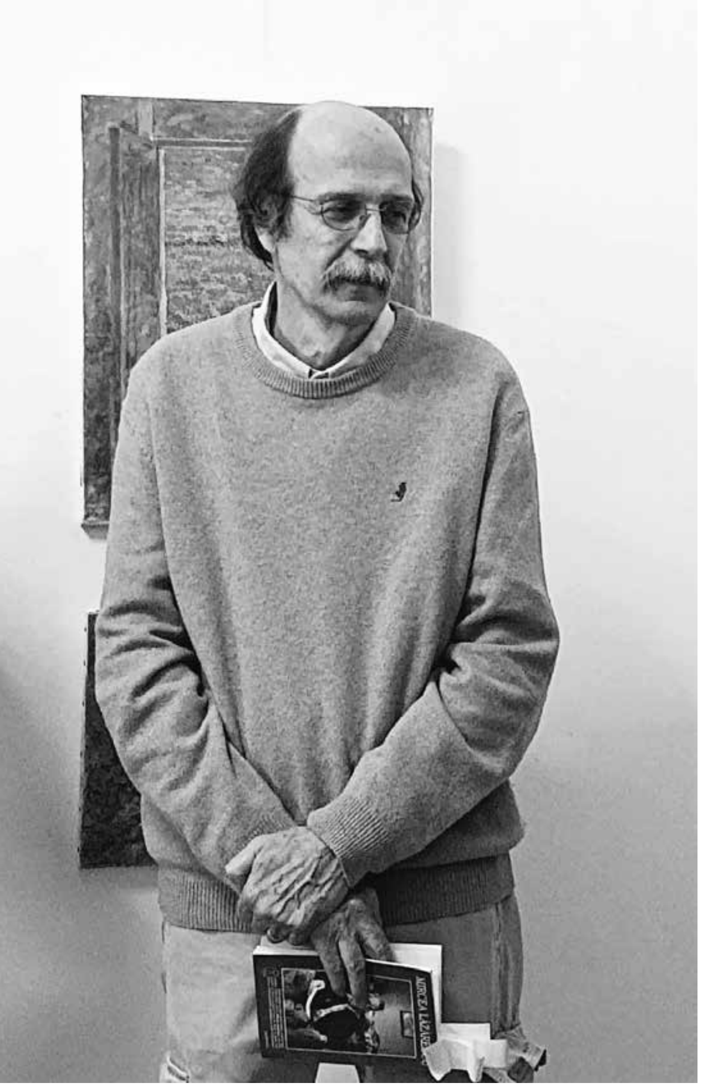
Translated by andra nikolayi

MATEI LĂZĂRESCU (1948-2021) - PRIETENUL MEU...

MY FRIEND...

Expoziție comemorativă
Galeria Română, București
22.09 – 10.10.2021

Text: Monica Andronic



On September 1, 2021, painter Matei Lăzărescu, a member of the Prolog group, passed away. The Roman Gallery opened a commemorative exhibit in which works of the artist and his colleagues and friends were presented: Paul Gherasim, Constantin Flondor, Christian Paraschiv, Horea Paştina, Ion Grigorescu, Mihai Sârbulescu, Valentin Scărlătescu, Dan Mohanu, Viorel Grimalschi, Ştefania Grimalschi, Ruxandra Grigorescu, Maria Grigorescu, Andrei Rosetti, Constantin Ţinteanu, Marius Pandele, Cristian Diţoiu, and Marin Mihai Horea.
An exhibit without a name; an exhibit made of love, pain, appreciation. Each work was like a flower from a huge bunch, put together for Matei Lăzărescu, in his memory and in the name of his relationship with each of his artist friends.
When a man and a great artist passes away many things can be said, and books can be written. On the evening of September 22, at the Roman Gallery, there were sublime moments, with beautiful memories, tears in the corner of the eye, with the fulfillment that all the ones who were present and many others had known an extraordinary man and an artist who spread the Romanian artistic genius abroad, even if he was "exiled." For fifteen years, Matei Lăzărescu created art abroad, but his soul had always been close to the fields of his country, to the porches of the Romanian peasant homes, to the silence and power of the churches, to the light filtered by his country's sky.
Facing Matei Lăzărescu's works from this exhibit, the heart fills with the peace of a country home's porch. They invite one to linger, look, know oneself outside the chaos of the world one lives in. And his "fires," the river, the birch forest, even if they are essentially moving elements, in the works of Matei Lăzărescu they stop and ask one to breathe, think, calm down, discover another way, another ending... As the artist himself described his manner of working: "I sometimes stop the work before it is 'ready'; I do not see the point in finishing, after the moment in which I believe they can transmit the meaning; I always feel drawn to other ideas, born during the process; the main purpose is not to create aesthetic objects, but to progress, amidst other people, towards a thing I call 'living more truly': understanding more and more peacefully, acting more correctly regarding what is real [...]."
Matei Lăzărescu, a poet of the brush, a philosopher, a photographer, a clairvoyant of art and restoration, a complex and complete artist, a discreet man, always in the turmoil of creation. "A man without pause, a restorer without money," as his friend, artist Dan Mohanu,

La 1 septembrie 2021, pictorul Matei Lăzărescu, membru al Grupului Prolog, a plecat dintre noi. Galeria Română a deschis o expoziție comemorativă în care au fost expuse lucrări ale artistului și ale colegilor și prietenilor săi: Paul Gherasim, Constantin Flondor, Christian Paraschiv, Horea Paștina, Ion Grigorescu, Mihai Sârbulescu, Valentin Scărlătescu, Dan Mohanu, Viorel Grimalschi, Ștefania Grimalschi, Ruxandra Grigorescu, Maria Grigorescu, Andrei Rosetti, Constantin Țînteanu, Marius Pandele, Cristian Dițoiu și Marin Mihai Horea.
O expoziție fără titlu. O expoziție din iubire, din durere, din apreciere. Fiecare lucrare expusă a fost ca o floare dintr-un buchet imens de flori, toate strânse pentru Matei Lăzărescu, în amintirea și în legătură cu relația dintre fiecare artist care expune și prietenul său.
La plecarea unui om, a unui mare artist se pot spune multe, se pot scrie cărți. În seara zilei de 22 septembrie, la Galeria Română au fost momente sublime, cu amintiri frumoase, cu lacrimi în colțul ochiului, cu împlinirea că toți cei prezenți și mulți alții au cunoscut un om extraordinar și un artist care a făcut cunoscut geniul artistic românesc și peste hotare, chiar dacă a fost „un exilat". Timp de 15 ani, Matei Lăzărescu a creat peste hotare, dar sufletul său a fost mereu aproape de câmpurile din țara sa, de pridvoarele căsuțelor țăranului român, de liniștea și puterea bisericilor, de lumina filtrată de cerul țării sale.
În fața lucrărilor lui Matei Lăzărescu expuse în această expoziție inima ți se umple de liniștea din pridvorul unei case de țară. Te invită să stai, să privești, să te cunoști pe tine și altfel decât în haosul lumii în care trăiești. Și „focurile" lui, și râul, și pădurea de mesteceni, chiar dacă, în esență sunt elemente fremătătoare, aici, în lucrările lui Matei Lăzărescu, te opresc și îți „cer" să respiri, să gândești, să te liniștești, să descoperi, poate, o altă cale, un alt final... Așa cum descria chiar artistul felul său de a lucra: „Mă opresc uneori cu lucrările mult înainte de a fi «gata», nu văd rostul terminărilor, după momentul în care cred că ele pot transmite sensul; mă simt totdeauna atras de alte idei, care se nasc în timpul lucrului; scopul principal nu este acela de a realiza obiecte estetice, ci de a progresa, în mijlocul celorlalți oameni, înspre un lucru pe care-l numesc «a trăi mai adevărat»: a înțelege adică mai mult și mai liniștit, a făptui mai corect în raport cu ceea ce e real (...)."
Matei Lăzărescu, un poet al penelului, un filosof, un fotograf, un clarvăzător în artă și în restaurare. Un artist complex și complet. Un om discret, dar aflat mereu în freamătul creației. „Un om fără răgaz. Un restaurator fără de arginți", cum l-a descris prietenul său, artistul Dan Mohanu. „Până la împlinirea celor 40 de zile va fi această expoziție. Ea este ca o întâlnire pentru a spune ceva despre Matei Lăzărescu. O expoziție dăruită lui Matei din toată inima. Un prieten blând, sensibil, liniștit. A avut o plecare discretă, așa cum a și trăit. Matei Lăzărescu, prietenul meu", au fost cuvinte rostite din inimă, dar cu greu de galeristul Emil Ene. La pierderea unui prieten, a unui tovarăș de drum, concluzia pictorului Mihai Sârbulescu a exprimat starea de spirit a celor care l-au cunoscut și au lucrat cu Matei Lăzărescu: „E frig în lume, e din ce în ce mai frig".

Sus: Matei Lăzărescu, *Ușă deschisă*, ulei pe pânză, 55 x 46 cm, 2018.
Top: Matei Lăzărescu, *Open door*, oil on canvas, 55 x 46 cm, 2018.

Jos: Matei Lăzărescu, *Interior, cărți*, ulei pe pânză, 73 x 100 cm, 2019-2020
Bottom: Matei Lăzărescu, *Interior, books*, oil on canvas, 73 x 100 cm, 2019-2020.

described him. "For forty days this exhibit will be open. It is like an encounter to say something about Matei Lăzărescu. An exhibit dedicated to Matei from all our hearts. A kind, sensitive, and gentle friend. He passed away discreetly, just like he lived. Matei Lăzărescu, my friend." These were the heartfelt, but heavy words of gallerist Emil Ene. Losing a friend and a companion, painter Mihai Sârbulescu's conclusion expressed what everyone who has known and worked with Matei Lăzărescu felt: "It is cold in the world, colder and colder."

Translated by Daniel Clinci

BIENALA ART ENCOUNTERS 2021
ART ENCOUNTERS BIENNIAL 2021

1 OCTOMBRIE 2021 – 7 NOIEMBRIE 2021
CURATORI: Mihnea Mircan, Kasia Redzisz
CURATORII EXPOZIȚIEI INVITATE (*ARIPA SECRETĂ*): Maria Rus Bojan, Bogdan Ghiu

EXPOZIȚII
How To Be Together (Cum să coabităm); Landscape in a Convex Mirror (Peisaj în oglindă convexă); Seasons End ;
Secret Wing (Aripa secretă)

PROGRAM DE PROIECȚII:
One day the day will come when the day will not come (Într-o zi va veni ziua când ziua nu va mai veni)

SPAȚII EXPOZIȚIONALE
Fundația Art Encounters, Birourile ISHO și Pavilionul ISHO, Muzeul de Transport Public „Corneliu Mikloși",
Muzeul Național de Artă Timișoara, Galeria de artă „Helios", Institutul Francez Timișoara, Centrul Cultural FABER
Cartierul Fabric (instalație temporară)

SPAȚII DE EVENIMENTE
Art Editions by epretext, Casa Artelor, Casa Tineretului / FITT, Galeria Jecza, Librăria La Două Bufnițe, Teatrul Național „Mihai Eminescu" Timișoara / Sala 2

ARTIȘTI
HOW TO BE TOGETHER (CUM SĂ COABITĂM)
Dobrawa Borkała, Agnieszka Brzeżańska, Flaviu Cacoveanu*, Valko Chobanov*, Daniela & Linda Dostálková, Ndidi Emefiele*, Kitty Gosztola & Bence György Pálinkás, Irena Haiduk*, Haveit*, Mihaela Hudrea*, Anna Hulačová, Suzanne Husky*, Nona Inescu*, Agata Ingarden, Dominika Kowynia, Iva Lulashi, Lala Meredith-Vula, Gizela Mickiewicz*, Hana Miletić, Minitremu*, Małgorzata Mirga-Tas*, Vlad Nancă*, Davinia-Ann Robinson, Selma Selman*, Jura Shust, Wojciech Ireneusz Sobczyk, Alexandra Sukhareva, Dardan Zhegrova*.

LANDSCAPE IN A CONVEX MIRROR (PEISAJ ÎN OGLINDĂ CONVEXĂ)
Benjamin Bannan, Rosa Barba, Erik Bünger, Alexander Carver, Traian Cherecheș, Sara Culmann, Dušica Dražić, Sári Ember, Alice Gancevici & Remus Pușcariu*, Fabien Giraud & Raphaël Siboni, Adela Giurgiu, Femke Herregraven, Florence Jung*, Hiwa K, Zsófia Keresztes, Szabolcs KissPál, Gert Jan Kocken, KwieKulik, Oliver Laric, Magdalena Łazarczyk, Gili Mocanu, Jean-Luc Moulène, Robertas Narkus, Miklós Onucsán*, Manuel Pelmuș*, Joanna Piotrowska, Laure Prouvost, Ana Prvački*, Flaviu Rogojan, Daniel Steegmann Mangrané, Saul Steinberg, Hito Steyerl, Remco Torenbosch, Achraf Touloub, Julijonas Urbonas, Lonnie van Brummelen & Siebren de Haan, Jonathan van Doornum, Bernard Voïta, Phillip Warnell

SEASONS END
Akademia Ruchu, Jerzy Bereś, Ștefan Bertalan, Włodzimierz Borowski, Collective Actions, Agnes Denes, Jan Dobkowski, Constantin Flondor, Karpo Godina, Wanda Gołkowska, Pavel Ilie, Konrad Jarodzki, Aleksandra Kasuba, Eva Kmentová, Frans Krajcberg, Katalin Ladik, Liliana Lewicka, Ana Lupaș, MAMŰ Group, Albena Mihaylova, Wanda Mihuleac, Teresa Murak, OHO Group, Pécs Workshop, Andrzej Pierzgalski, Maria Pinińska-Bereś, Eugenia Pop, Simona Runcan, Zorka Ságlová, Sigma 1 Group , Rudolf Sikora, Ilja Šoškić, Jerzy Treliński, Doru Tulcan, Dimov Vesselin, Jana Želibská, Anna Zemánková, Kazimiera Zimblytė.

SECRET WING (ARIPA SECRETĂ)
Lucas Arruda, Vlad Basarab, Ion Bitzan, Kasper Bosmans, Alin Bozbiciu, Marcel Broodthaers, Cornel Brudașcu, James Lee Byars, Sophie Calle, Simion Cernica, Traian Cherecheș, Yahon Chang, René Daniëls, Marlene Dumas, Octav Grigorescu, Johannes Heldén, Peter Jecza, Anselm Kiefer, Sigalit Landau, Gherasim Luca, Reinier Lucassen, Ioan Aurel Mureșan, Ioana Nemeș, Iulia Nistor, David Robilliard, Viviane Sassen, Ioan Sbârciu, Katrin Schlegel, Mladen Stilinović, Nora Turato, Ulay.

ONE DAY THE DAY WILL COME WHEN THE DAY WILL NOT COME (ÎNTR-O ZI VA VENI ZIUA CÂND ZIUA NU VA MAI VENI) – Program de proiecții
Rosa Barba, Erik Bünger, Larisa Crunțeanu, Ingo Günther, Ruth Höflich, Pauline Julier, Hans van Houwelingen, Sven Johne, Regina Kelaita, Szabolcs KissPál, David Krippendorff, Melisa Liebenthal, Nicholas Mangan, Dora Maurer, Domingo Molina Cortés, Ciprian Mureșan, Robertas Narkus, Laure Prouvost, Cristian Rusu, Susan Schuppli, Patricia Teodorescu, Phillip Warnell

*lucrări noi, comisionate pentru Bienala Art Encounters 2021
Bienala Art Encounters 2021 s-a desfășurat sub Înaltul Patronaj al Președintelui României.
Co-organizatori: Primăria Municipiului Timișoara, Consiliul Local Timișoara, Consiliul Județean Timiș, Fundația Triade
Sponsor Principal: Raiffeisen Bank
Co-finanțatori: Centrul de Proiecte al Municipiului Timișoara, Administrația Fondului Cultural Național, Mondriaan Fund, Institutul Francez din Paris, Ministerul Culturii, Institutul Cultural Român
Parte din program: TM 2023, Capitală Culturală Europeană

Partener al programului de mediere: Asociația Culturală Contrasens
Partener strategic: Teatrul Național Timișoara

Parteneri: n.b.k., Institutul Polonez din București, Institutul Francez Timișoara, Centrul Cultural German, Muzeul Național de Artă Timișoara, Universitatea de Vest Timișoara, Facultatea de Arte și Design din cadrul Universității de Vest Timișoara, BETA - bienala timișoreană de arhitectură, FITT, La Două Bufnițe, FABER, AMBASADA, UAP Timișoara, Centrul Cultural Clujean, Direcția Județeană pentru Cultură Timiș, STPT, Muzeul de Transport Public Corneliu Mikloși, Muzeul Național de Artă al Lituaniei, Galeria Plan B, Galeria Jecza, Avantpost, Video Radio Live, Institutul Prezentului, Insula 42, Electronic Resistance

Cu sprijinul: ISHO, Regina Maria, Kingdom of the Netherlands, European ArtEast Foundation London, LC Foundation București, Grup Transilvae Cluj / București, MB Art Agency Amsterdam, Thesaurus Wines, illy, Prospero, Melbo Instal, Agasi, Aeroportul Internațional Traian Vuia Timișoara, Saint Gobain, Policolor

Parteneri media: TVR Timișoara, Radio România Cultural, RFI România, Radio Guerrilla, The Institute, Zeppelin, Modernism.ro, Revista Arta, Propagarta, StudentFest

BIENALA ART ENCOUNTERS 2021
Our Other Us – stă sub semnul oglindirilor și al proiecțiilor pe care le construim cu toții despre noi înșine, despre Celălalt, despre granițe și distanțe, apropieri și contacte, interior și exterior. Arta contemporană este reflecția cea mai fidelă a acestor dinamici, care în ultimii doi ani ne-au marcat existența, prin regândirea spațiului dintre noi și a tipurilor de colectivități cu care ne identificăm sau față de care ne disociem. Clivajele rezultate din criza sanitară mondială au scos la iveală diferite moduri de a înfățișa alteritatea, cu toate reliefurile ei interne și fisurile produse de sistemele de gândire dominante. Cu toate acestea, ceea ce a devenit evident este și o nevoie de a regândi ideea de comunitate și de grijă. Așadar, ediția a patra a Bienalei Art Encounters este, inevitabil, marcată de realitatea contextului pandemic în care ne aflăm și răspunde în mod organic la această situație, integrând în structura sa temele actuale pe care lumea artei le preia și le distilează.
Intitulată *Our Other Us*, un titlu greu traductibil în limba română din cauza răsucirii semantice prin care termenii „noi" și „noștri" flanchează și protejează acea alteritate care se află în centrul construcției, Bienala din acest an a acordat o atenție specială formelor de agregare socială pe care le putem proiecta, intui și institui astăzi. Concentrându-se, de asemenea, asupra transformărilor sinelui și fixarea sau, dimpotrivă, desprinderea ființei de peisajul căruia îi aparține, expozițiile centrale curatoriate de Kasia Redzisz și Mihnea Mircan explorează diferite strategii de conviețuire, precum și modalitățile prin care ne raportăm la noi înșine în lumea actuală.
Diana Marincu
Director Artistic al Fundației Art Encounters

Imagine din expoziție, Femke Herregraven, *Reflexul de scufundare* (*Pentru că am fost învățați să nu ne înecăm putem să cântăm*), 2019, instalație multimedia. Prin amabilitatea artistei. Credit foto: Adrian Câtu.
Exhibition view, Femke Herregraven, *Diving Reflex* (*Because We Learned Not To Drown We Can Sing*), 2019, multimedia installation. Courtesy of the artist. Photo credit: Adrian Câtu

ART ENCOUNTERS BIENNIAL 2021
The 2021 Art Encounters Biennial – *Our Other Us* – stands under the sign of the reflections and projections we all construct regarding ourselves, the Other, borders and distances, proximity and contacts, interior and exterior. Contemporary art is the most accurate reflection of these dynamics that have been curbing our life for the last two years, as it reconsiders the space between us and the types of communities we identify ourselves with or we dissociate ourselves from. The cleavages created by the health crisis revealed a variety of ways of portraying The Other, with all the internal protrusions and fissures determined by the dominant systems of thinking. Yet, what has become obvious is the need to reconsider the idea of community and the idea of care. Therefore, the 4th edition of the Art Encounters Biennial bears, inevitably, the mark of the actuality of the pandemic context we find ourselves in and responds naturally to this situation, incorporating in its structure the issues of the day, which the art world takes up and distillates.
Entitled *Our Other Us*, difficult to translate into Romanian because of the semantical rotation of those "our" and "us" that flank and protect the otherness from the focal point of the construction, this year's Biennial will pay special attention to the forms of social grouping we can imagine, intuit, and establish. Focusing also on the transformation of the self and the hanging to or, on the contrary, the breaking away of the being from the landscape it comes from, the main exhibitions, curated by Kasia Redzisz and Mihnea Mircan, explore different strategies of being together, as well as the ways we relate to ourselves today.
Diana Marincu
Artistic Director of Art Encounters Foundation

LANDSCAPE IN A CONVEX MIRROR
Conceived and curated remotely, the exhibition *Landscape in a Convex Mirror* takes the troubled circumstances of the pandemic as an occasion to think about the ways in which distance and its visual forms are thematized in a range of contemporary art projects: real or metaphorical maps and telescopes, distorted images and experiences of vertigo, abrupt zooms, panoramas and all other permutations of figure-ground relations become in this context the instruments of a particular kind of sense-making, tools for the navigation of complex geographies. The repurposing of external constraints, turned first into a theme for the exhibition and ultimately into its curatorial modus operandi, results in a conversation, with contributors to the show as interlocutors, between viewpoints and vanishing points organized along perspectival axes which, rather than chart a coherent visual cosmos, delineate the trajectory of a figure that falls or drifts in a perpetually disoriented relation to its ground, of a self seeking – and narrating – its place. This syntax of lines of flight and telescopic relations between the near and the far, the transparent and the oblique, is perhaps a translation – at a modest scale, as a microscopic allegorical correlate – of the interruptions and crises propagated by the virus, its redrawing of the atlas into a network of immunological barriers and vectors of infection, in their turn appearing as ramifications of preexisting political fissures, fractures of social tethers and extensions of environmental trauma. (...)
Mihnea Mircan

PEISAJ ÎN OGLINDĂ CONVEXĂ
Concepută și curatoriată de la distanță, expoziția *Peisaj în oglindă convexă* ia condițiile tulburi ale pandemiei ca pe o ocazie de a reflecta la modurile în care distanța și formele sale vizuale sunt tematizate în proiecte de artă contemporană: telescoape și hărți reale sau metaforice, imagini distorsionate și experiența vertijului, zoom-uri abrupte, mișcări panoramice ale camerei ori alte permutări ale relației dintre figură și fond devin în acest context instrumentele unui tip particular de descifrare și de navigare a unor geografii complexe. Transformarea constrângerilor externe, mai întâi în temă a expoziției și apoi într-un modus operandi curatorial, are ca rezultat o conversație, în care participanții la expoziție devin interlocutori, între puncte de vedere și puncte de fugă organizate de-a lungul unor axe de perspectivă ce, mai degrabă decât să cartografieze un cosmos vizual coerent, schițează traiectoria unei figuri ce cade sau alunecă într-o relație mereu dezorientată cu fondul său, a unui sine ce își caută – și povestește – locul. Această sintaxă a liniilor de fugă și a relațiilor telescopice între apropiat și îndepărtat, între spații transparente ori enigmatice, este poate o translație – la o scară modestă, ca un corespondent alegoric microscopic – a întreruperilor și crizelor propagate de virus, a redesenării atlasului ca o rețea de bariere imunologice și vectori de infecție, care la rândul lor amplifică fisuri politice preexistente, legături sociale și ecologice deteriorate. (...)
Mihnea Mircan

CUM SĂ COABITĂM
Cum să coabităm? este un cadru curatorial pentru două expoziții: un studiu istoric dedicat relației dintre artiști și natură, în fostul bloc sovietic și în ziua de astăzi. Prima expoziție acoperă deceniile dintre 1965-1985, perioada unor numeroase schimbări sociopolitice, în care am asistat la dezvoltarea mișcărilor pacifiste și feministe și la coagularea mișcării ecologiste. A fost, de asemenea, momentul apariției multor fenomene artistice noi, precum Land Artul și conceptualismul. În fostul bloc sovietic, dorința de a experimenta și de a depăși definițiile normative ale artei i-a determinat pe mulți artiști să lucreze în afara sistemului și a limitărilor sale. Natura – pădurile, câmpurile și grădinile locale – au devenit spațiul libertății artistice și scena experimentelor desfășurate în căutarea unor moduri alternative de a crea împreună și de a coabita. Expoziția evidențiază practicile ce explorează potențialul naturii și relația noastră cu ea, pe de o parte, și încercarea de a trezi conștiința ecologistă sau de a contesta structurile sociale tradiționale, pe de alta.

Pornind de la aceste premise, secțiunea contemporană a bienalei se conturează ca un spațiu de reflecție și de emitere a unor ipoteze privind structurile sociale și modelele de existență din cadrul mediului natural. Artiștii din expoziție imaginează noi sisteme de susținere; noi forme de solidaritate și de activism; noi moduri de a coabita în momentul în care ne confruntăm cu o criză globală și climatică. Ei chestionează noțiunile de colectivitate, de responsabilitate socială, de ecologie și durabilitate din toate unghiurile producției artistice și ale existenței noastre, *pentru a începe să imagineze un alt fel de a fi cu ceea ce am numit până acum natură* (Nicholas Mirzoeff). (...)
Kasia Redzisz

Imagine din expoziție, Wojciech Ireneusz Sobczyk, *Grădină*, 2017, instalație site-specific, papier mache. Prin amabilitatea artistului. Credit foto: Adrian Câtu
Exhibition view, Wojciech Ireneusz Sobczyk, *Garden*, 2017, site-specific installation, paper mache. Courtesy of the artist. Photo credit: Adrian Câtu

HOW TO BE TOGETHER
How To Be Together? is a curatorial framework for two exhibitions: a historical survey devoted to the relationship between artists and nature in the Former Eastern Bloc and its contemporary counterpart. The first show spans decades between 1965 and 1985, a period of many socio-political changes, which saw the development of pacifist and feminist movements and the formation of the ecological movement. It was also the time of the emergence of many new artistic phenomena such as conceptualism and Land Art. In the Former Eastern Bloc, the ambition to experiment and transgress the normative definitions of art led many artists to work outside of the official system and its limitations. Nature - local woods, fields, and gardens - became space of artistic freedom and stage for experiments conducted in search of alternative ways of working and being together. The exhibition highlights practices which explore the potential of nature and our relationship with it on one hand, and the attempt to raise environmental awareness or challenge traditional social structures on the other. Building on these considerations, the contemporary part of the biennial constitutes space for reflection and speculation about social structures and models of existence within the natural environment. The artists

Imagine din expoziție, Sigalit Landau, în colaborare cu Yotam From, *Rochie de mireasă din sare și cristal* (I-IV), 2014, imprimare de arhivă cu jet de cerneală, 4 lucrări, 80 x 53.5 cm fiecare. Prin amabilitatea artistei și a Colecției EKARD, Olanda. Credit foto: Petru Cojocaru
Exhibition view, Sigalit Landau, in collaboration with Yotam From, *Salt-Crystal Bridal Gown* (I-IV), 2014, Archival inkjet print, 80 x 53.5 cm. Courtesy Sigalit Landau studio and THE EKARD COLLECTION, The Netherlands. Photo credit: Petru Cojocaru

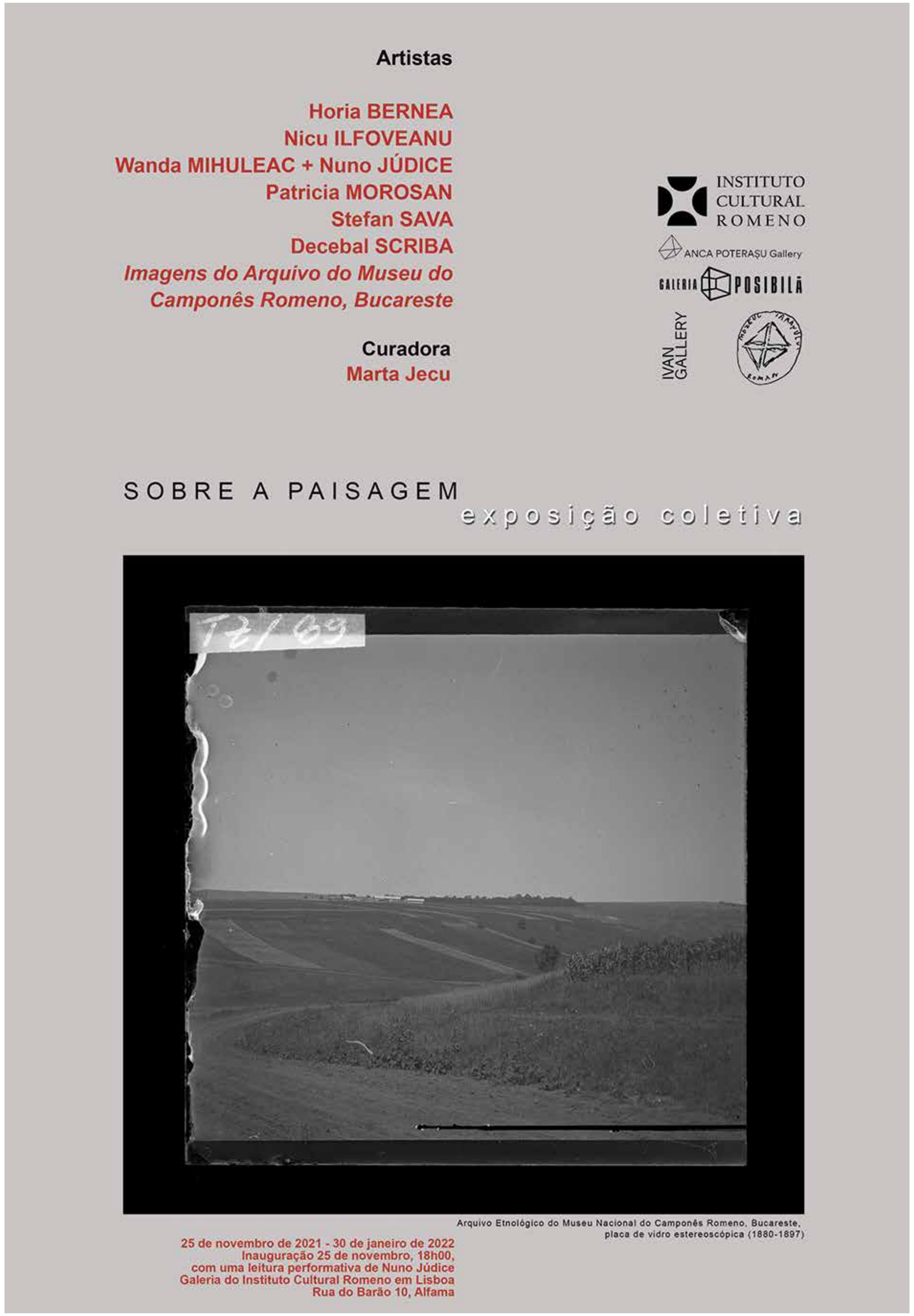
ARIPA SECRETĂ
Expoziția *Aripa secretă* este o nouă concretizare a vechii colaborări și prietenii dintre curatoarea internațională (de origine română) Maria Rus Bojan și poetul, teoreticianul și traducătorul Bogdan Ghiu. La exact zece ani după ce, împreună cu Ami Barak, cunoscut curator internațional (și co-curator al ediției 2017 a Bienalei Art Encounters), cei doi au reprezentat România la Bienala de la Veneția prin proiectul *Performing History*, *Aripa secretă* își propune să reunească forțele verbului și ale imaginii, adică ale poeziei și ale artelor vizuale contemporane, în ceea ce s-ar putea caracteriza ca un poem, ca un dans sau chiar ca un vis curatorial. Ca un joc al artelor, singurul la care omul are întotdeauna de câștigat. (...)
Expoziția *Aripa secretă* își propune o reactivare non-istoricistă, non- muzeală, a puterii artelor vizuale contemporane din perspectiva anilor 80 și a poeziei. Anii 80 ai secolului al XX-lea sunt importanți pentru că, fiind imediat anteriori implodării regimurilor comuniste din Estul și Centrul Europei și căderii Zidului Berlinului – anteriori deci reunificării lumii dezvoltate, pretinsului „sfârșit al istoriei" și relansării istoriei sub forma globalizării exclusiv economice –, au produs, atât în Vest, cât și în Est, resurse spirituale de o mare concentrare și intensitate etică și estetică – politică deci. Aceste resurse spirituale ale artelor reunite se cer, astăzi, reactivate. (...)
Maria Rus Bojan & Bogdan Ghiu

in the exhibition imagine new systems of support; new forms of solidarity and activism; new ways of being together in the face of global crisis and climate emergency. They question the notions of collectivity, social responsibility, ecology, and sustainability in all aspects of artistic production and our lives to *begin to imagine a different way to be with what we used to call nature* (Nicholas Mirzoeff). (...)
Kasia Redzisz

SECRET WING
The exhibition *Secret Wing* is the latest materialization of the long-time collaboration and friendship between international curator Maria Rus Bojan and author, poet, and theorist Bogdan Ghiu. Ten years after the two of them, together with Ami Barak, well-known international curator (and co-curator of the 2017 edition of the Art Encounters Biennial), have represented Romania at the Venice Biennale with the project *Performing History*, *Secret Wing* aims to conjoin the forces of word and image, poetry, and contemporary fine arts, in what could be described as a poem, as a dance, or even as a curatorial dream. As a game of arts – the only game where people are always winners.
(...)

Imagine din expoziție, *Seasons End*. Credit foto: Adrian Câtu.
Exhibition view, *Seasons End*. Photo credit: Adrian Câtu.

Secret Wing sets out a non-historicist, non-museal reactivation of the power of contemporary art from the viewpoint of the '80s and the poetry. The eighth decade of the 20th century is of paramount importance because, being the very last years prior to the implosion of the communist regimes from Central and Eastern Europe and the fall of the Berlin Wall respectively – preceding therefore, the reunification of the developed world and the alleged "end of history", paved the way for the relaunch of history in the form of an exclusively economic globalization which in turn has produced, both in the West and in the East, spiritual resources of great concentration and of ethical and aesthetical "political intensity". These spiritual resources of the unified arts demand today to be reactivated. (...)
Maria Rus Bojan & Bogdan Ghiu


Artistas
Horia BERNEA
Nicu ILFOVEANU
Wanda MIHULEAC + Nuno JÚDICE
Patricia MOROSAN
Stefan SAVA
Decebal SCRIBA
Imagens do Arquivo do Museu do
Camponês Romeno, Bucareste
Curadora
Marta Jecu
INSTITUTO CULTURAL ROMENO
ANCA POTERAȘU Gallery
GALERIA POSIBILĂ
IVAN GALLERY
SOBRE A PAISAGEM
exposição coletiva
Arquivo Etnológico do Museu Nacional do Camponês Romeno, Bucareste,
placa de vidro estereoscópica (1880-1897)
25 de novembro de 2021 - 30 de janeiro de 2022
Inauguração 25 de novembro, 18h00,
com uma leitura performativa de Nuno Júdice
Galeria do Instituto Cultural Romeno em Lisboa
Rua do Barão 10, Alfama

INFO ART

GALERIILE UAP DIN ROMÂNIA

Septembrie - Decembrie 2021

ALBA IULIA
Galeria de Artă a Municipiului Alba Iulia
„Salonul Național de Arta 2021"
Artisti: Alexandru Antonescu, Crinela Antonescu, Ana Maria Ariciu, Livia Bar, Horia Bartoc, Gelu Bogdan, Ioan Bogdan, Daniel Bordeu, Luminita Bretoiu, Daniela Burnete, Cosmin Cocis, Dan Crecan, Floare Muntean, Antonela Giurgiu, Radu Goia, Horea Horhat, Miercea Iepure, Flavius Ivan, Ana Jilinschi, Noemi Kustos, Horatiu Lapusan, Stefan Lipot, Eugen Macinic, Florin Magda, Arina Muntean, Nicolae Toma Muntean, Cristina Olievschi, Dana Ortelecan, Ana Pantea, Angela Petruta, Cristina Pop, Alexandru Radulescu, Diana Tuculescu, Mena Zapototchi, Torino Bocaniciu, Bianca Bogdan, Vasile Catarau, Gheorghe Dican, Gabriela Drinceanu, Sabin Drinceanu, Darius Hulea, Cristian Sergiu Ianza, Alexandru Nicolae Ispas, Marcel Lupse, Dragos Neagoe, Raluca Oros, John Parva, Stefan Pelmus, Dumitru Radu, Ilie Rusu, Laurentia Stoia, Ioan Tamaian, Florin Tamba, Florin Viorel, Aurel Vlad, Cosmin Vlad, Ilarion Voinea
30.11.2021

Muzeul Principia
Strada Unirii, Alba Iulia
„Tréfilage. "O inedită tehnică de țesere a memoriei"
Artist: Darius Hulea
Curatoare: Doina Hendre Biro
27.10.2021

„BLANK"
Artisti: Ana Maria Ariciu, Crinela Antonescu, Livia Bar, Luminita Bretoiu, Daniela Burnete, Antoanela Giurgiu, Ana Jilinschi, Noemi Kusztos, Floare Muntean, Dana Ortelecam, Ana Pantea, Angela Petruta, Cristina Maria Pop, Olga Radulescu, Diana Tuculescu, Mena Zapototchi, Celestina Albisor, Daniela Maria Badila, Crina Oprean, Raluca Oros, Mirela Maier Miclaus
Curatoare: Noemi Kusztos
15.10.2021

Museikon
Str. Unirii, nr. 3, Alba Iulia
„Altar"
Artist: Nicolae Toma Muntean
2.11.2021

ARAD
Galeria Alfa
B-Dul. Revoluției, nr. 90
„Sculptura azi"
Artisti: Emanuela Hritcu, Constantin Fintina, Alexandra Satmari, Daniel Tudora
Curatoare: Delia Brandusescu
9.09 – 11.10.2021
=

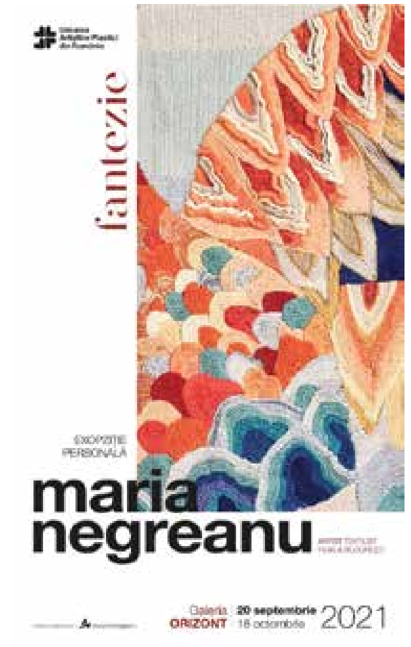
BACĂU
Galeria „Frunzetti"
Str. N. Bălcescu nr. 12, etaj
„Interferențe 2021"
Artisti: Filialei UAP Vrancea
Curator: Liviu Nedelcu
03 – 17.09.2021

„Saloanele Moldovei ediția aXXXI-a"
Curator: Muzeul de Artă „Iulian Antonescu" Bacău
28.10 – 26.11.2021

„ANUALA 2021"
Curator: Carmen Poenaru
10.12.2021 – 31.01.2022

Galeria „Nouă"
Str. N. Bălcescu nr.12, parter
„Palete urbane"
Artista: Carmen Poenaru
Curator: Carmen Poenaru
26.11.2021 – 07.01.2022

BUCUREȘTI
Galeria „Orizont"
B-dul N. Bălcescu nr. 23 A, sector 1
www.galeria–orizont.blogspot.com
„Fantezie"
Maria Negreanu
20.09.-18.10.2021



„ELEMNTALITY"
Artist: Mihai Moldovanu
Curatoare: Ruxandra Dreptu
21.10 – 4.11.2021

„Altfel"
Artisti: Artistii filialei Arte Decorative Bucuresti.blogspot.com
Curator: Relu Bitulescu
23.11 – 20.12.2021

Galeria „Simeza"
B-dul Magheru nr. 20, sector 1
www.simeza.blogspot.com
„Bienala de acuarela"
Artisti: Angelica Alexa, Jana Andreescu, Gigi Andreescu, Eugenia Andrei, Alexandru Andronache, Ionut Teodor Barbu, Marius Barb Barbone, Adriana Baloiu, Marieta Besu, Anca Boeriu, Mihaela Boeru, Brandusa Bontea, Otilia Bors, Aurel Bulacu, Marilena Georgeta Cane, Ruxandra Calaras, Teodora Chinschi, Ilie Chioibas, Mariea Petcu Chioibas, Gabriel Cojoc, Teodora Coltofean, Mariana Constantinescu, Doru Cristian Deliu, Gabriela Draghici, Horia Cristina, Ileana Dragomirescu, Suzana Fantanariu, Irina Florescu, Sofia Fraenkl, Dumitru Gurjii, Eugen Alexandru Gustea, Mirela Hagiu, May Oana Isar, Lucian Irimescu, Emilia Kiss, Sandrine Grimaud Lebeaux, Romeo Liberis, Rodica Lomnasan, Adriana Lucaciu, Florin Mocanu, Mircea Muntenescu, Elena Murariu, Luminita Musat, Marina Nicolaev, Ecaterina Orbulescu, Rares Pantea, Sebastian Pantea, Aurel Patrascu, Corina Perianu, Emilia Persu, Alexandrina Siminic, Atena Elena Simionescu, Eusebio Spinu, Elena Starostina, Florin Stoiciu, Ioana Streinu, Mihaela Schiopu, Matei Serban, Andreea Teodorescu, Mihaela Todoran, Ioana Violet
Curatoare: Mariea Petcu Chioibas
17 – 31.09.2021

Galeria „Căminul Artei"
Centrul Artelor Vizuale (CAV)
Str. Biserica Enei, nr. 16, parter– etaj
www.uapr–pictura–bucuresti.blogspot.com www.uap.ro
„Grafica Românească 2021"
Artisti: 100 artiști din țară și străinătate
Curator: Ioan Cuciurcă
20.10 – 2.11.2021

„TRIADA"
Artisti: Elena Dascalescu, Florin Voicu, Ana Maria Panaitescu
5 – 18.10.2021

„Semnale"
Artisti: Petre Achitenie, Marina Andrei, Laurentiu Midvichi
Curator: Ion Achitenie
21.09 – 2.10.2021

„EXPERIMENT ABSTRACT"
Artist: Dragos Lupu
6 -17.09.2021

„Out of the ordinary"
Artisti: Loredana Dragne (Albu), Catalin Mehedinti, Evangelia Taka, Petronela Berlea, Bianca Ionita, Catalina Folea, Cristina Taras, Alexandra Tataru, Petre Chirea, Constantin Tanislav, Marius Pitru
6 – 18.09.2021

Atelier 35
Strada Șelari 13-15, 030068 București, România
„Între linii"
Artiste & artiști participanți: Marina Albu, Vlad Albu, Mircea Albuțiu, Pavel Brăila, Cătălina Gubandru, Nicu Ilfoveanu, Lera Kelemen, RGBastler (Andreea Vlăduț și Florine Mougel, în colaborare cu Andrei Dumitriu)
07.10. – 07.11.2021

„From tears to ideas"
Christa Wall și Andreea Vlăduț
15.11. - 15.12.2021

Galeria „Galateea"
Calea Victoriei nr.132, sector 1,
http://www.galeriagalateea.blogspot.com
www.galateeagallery.com
„Despre vulnerabilitatea suprafeței"
Artista: Christa Zeitlhofer
Curatoare: Cristina Popescu Russu
01.09. – 30.09.2021

„Martori ai vremurior noastre"
Artista: Doris Dittrich
Curator: Petru Lucaci
06.10. – 04.11.2021

„Paznici"
Artist: Gavril Zmicală
Curatoare: Lucia Lobonț
11.11 – 10.12.2021

„ACASA.Galateea Grup"
Curatori: Anca Vintilă Dragu, Aniela Ovadiuc, Iulian Vîrtopeanu
15.12.2021 – 26.01.2022

Cercul Militar Național din București
Bd. Regia Elisabeta, nr 20
"Martor tacut"
Artista: Luminita Gliga
1 – 14.11.2021

Galeria SENAT din cadrul CFP București
Str. Băiculești, nr. 29
„Image on the Edge"
Artist: Liviu Nedelcu
Curatoare : Magda Cîrneci
14 - 19.09.2021

„Anuala Filialei Vrancea a UAP din România"
Artiști: Gabriela Arghirescu, Elena Bîrhală, Laura Dumitru, Ștefan Dumitru, Laura Dascălu, Rodica Gherghinoiu, Viorica Oana Kalany, Adrian Munteanu, Liviu Nedelcu, Laurențiu Nistor, Istvan Nagy, Laurențiu Păun, Elena Stoiciu, Monica Turcu, Monica Voicu
Curator : Liviu Nedelcu
12.2021

BUZĂU
Galeriile de Artă „Ion Andreescu"
B-dul. N Bălcescu, Bl. Crinul Alb, Sala Parter
„Expozitie pictura"
Artista: Mioara Magdalena Velicescu
Curator: Valeriu Șușnea
15 – 30.09.2021

Centrul Cultural Alexandru Marghiloman
Str. Plantelor, Nr. 8B
„Buzău – oraș deschis artei"
Artisti: Miruna Blanaru, Ana Maria

Bogles, Alina Barbu, Liliana Craciun, Anca Szep Dorozan, Ciprian Dominoschi, Steluta Dima Stefaniu, Ana Șușnea, Diana Taicutu, Emil Popa
1.09 – 15.10.2021

BAIA-MARE
Galeria de arta Baia Mare
B-dul Bucuresti, nr 6

“Stari si atitudini”
Artist: Dorel Petrehus
14 – 28.09.2021

BRAȘOV
Amfitryon
Str. 15 Noiembrie, nr. 78, et. 2
„Arta Contemporana – Colectia Vracean”
Artisti: Aurel Bulacu, Mihai Chiuaru, Horia Cristina, Gheorghe Dican, Mirela Iordache, Remus Irimescu, Valentin Iuliano, Dragos Nicolae Lupu, Laurentiu Midvichi, Constantin Neacsu, Andrei Negura, Andras Csaba Nemes, Cristina Gloria Oprisa, Stefan Pelmus, Valeriu Sepi, Diana Rozalia Taicutu, Gheorghe Zaharia, Gheorghe Zarnescu
Curator: Nicolae-Ioan Vrancean
5.11 – 2.12.2021

DEVA
Galeria Națională de Artă „FORMA”
Bd. Decebal, nr.8, Deva
Expoziție aniversară de pictură și grafică „70”
Artistă: DOINA REGHIȘ IONESCU
Curatori: Marius Barb Barbone și Gheorghe Pogan
20.09. - 19.10.2021

GALAȚI
Muzeul de Artă Vizuală Galați, Sala de Expoziții Temporare
Strada Tecuci nr. 3, bloc V3B
„Stippling - grafică colorată”
Artist: Maria Unțanu
vernisaj 15.09.2021

HUNEDOARA
Galeria de Arte Corvin
Str. George Enescu, nr. 6
„Pictori din Bucuresti”
Artisti: Ionut Anghel, Cezar Atodiresei, Ionut Barbu, Catalin Balescu, Diana Braiescu, Aurel Bulacu, Bogdan Cazacincu, Ilie Chioibas, Francisc Chiuaru, Constantin Cioc, Horia Cristina, Adrian Dica, Marinela Dumitrescu, Dumitru Mihai Glodeanu, Eusebiu Josan, Lucian Liciu, Petru Lucaci, Flavia Lupu, Alexandru Marginean, Viorel Marginean, Florin Mocanu, George Moscal, Mircea Muresan, Andrea Nagy, Lisandru Neamtu, Laura Niculescu, Carmen Olteanu, Stefan Pelmus, Gheorghe Pogan, Eugen Raportoru, Andrei Romocean, Marilena Preda Sanc, Andrei Simion, Eusebio Spanu, Silvia Stoica, Lavinia Streinu, Teodor Stefan, Ilie Stefi, Iris Bianca Teodorescu, Beti Vervega
Curatori: Marius Barb Barbone, Mircea Muresan
14.09 – 14.10.2021

IAȘI
Galeria de artă „Th. Pallady”
Str. Lăpușneanu nr. 7 -9, Iași
„Empatii de o parte și de alta a Prutului”
Artisti: Silvia Anton, Cătălin Aprofirei, Cătălina Secu Aprofirei, Valeria Barbas, Demetriad Bălănescu, Adriana Botezatu, Lăcrămioara Ram-Boz, Mariea Boz, Eleonora Brigalda, Răzvan C-tin Caratanase, Elena Felicia Cîmpian, Otilia Chiriac, Ștefan Coman, Antonia Coșovliu, Lavinia Dima, Oana Daniela Drăgoi, Florin Preda Dochinoiu, Irina Frunză, Carmen Gîtlan, Ofelia Huțul, Mihai Cosmin Iațeșen, Veronica Iftodii, Florența Ionescu, Ovidiu Ionescu, Daniela Isache, Gheorghe Lișiță, Maria Mănucă, Oara Larisa Mutu Mindoiu, Sever Moldovan, Dan Neamu, Gabriel Obreja, Adrian Pal, Angelica Mirela Pagu, Florin Panescu, Răzvan Dragoș Petrișor, Cecilia Mihaela Plăvițu, Ștefan Popa, George Popovici, Sorin Purcaru, Lucian Smău, Marlen Târcavu, Viorica Toporaș, Gheorghe Zaharia 01 Septembrie – 10 Septembrie 2021Uniunea Artiștilor Plastici din România – Filiala Iași are plăcerea de a vă invita să vizitați expoziția de Arte Vizuale „Empatii de o parte și de alta a Prutului” ediția a XI-a” semnată de artiștii Silvia Anton, Cătălin Aprofirei, Cătălina Secu Aprofirei, Valeria Barbas, Demetriad Bălănescu, Adriana Botezatu, Lăcrămioara Ram-Boz, Mariea Boz, Eleonora Brigalda, Răzvan C-tin Caratanase, Elena Felicia Cîmpian, Otilia Chiriac, Ștefan Coman, Antonia Coșovliu, Lavinia Dima, Oana Daniela Drăgoi, Florin Preda Dochinoiu, Irina Frunză, Carmen Gîtlan, Ofelia Huțul, Mihai Cosmin Iațeșen, Veronica Iftodii, Florența Ionescu, Ovidiu Ionescu, Daniela Isache, Gheorghe Lișiță, Maria Mănucă, Oara Larisa Mutu Mindoiu, Sever Moldovan, Dan Neamu, Gabriel Obreja, Adrian Pal, Angelica Mirela Pagu, Florin Panescu, Răzvan Dragoș Petrișor, Cecilia Mihaela Plăvițu, Ștefan Popa, George Popovici, Sorin Purcaru, Lucian Smău, Marlen Târcavu, Viorica Toporaș, Gheorghe Zaharia
Curatori: Mariea Boz, Oana Daniela Drăgoi, Ofelia Huțul
1 – 10.10.2021

„Penumbra”
Artista: Cornelia Brustureanu
11 – 19 Septembrie 2021

Galeria de Artă Dana
Str. Prof. Cujba Nr.17
“Absente incercuite”
Artist: Maxim Dumitras
Curatoare: Smaranda Bostan
24.09 – 25.10.2021

GALERIA DE ARTĂ „VICTORIA”
Piața Unirii, Nr 12
„Conexiuni textile”
Artisti: Cornelia Brustureanu, Vlad Bulgar, Crina Buzila, Elena Ciobanasu, Angela Crenganis, Oana Doru, Daniela Frumuseanu, Miea Grivinca, Miruna Hasegan, Cristina Hirtescu, Andreea Holota, Raluca Loghin, Ecaterina Marghidan, Livia Petrescu, Monica Pop, Cristina Sasu, Valentina Stefanescu, Madalina Vieru
1 – 20.11.2021

„SIMPOZION DIALOGURI VIZUALE”
Artisti: Simona Amitroaiei, Zamfira Bîrzu, Radu Carnariu, Angela Crenganiș, Constantin Crenganiș, Ovidiu Ciumasu, Dumitru Cristescu, Miea Grivincă, Elena Gheorghiță-Vornicu, Gheorghe Gheorghiță-Vornicu, Liliana Gonceariuc, Gheorghe Maftei, Elena Mihăilă, Valentin Meiu, Maria Morteci, Mihaela Panait, Dragoș Pătrașcu, Sorin Pătrășcanu, Ioan Pricop, Ovidiu Sabie, Mircea Ștefănecu, Doina Tudor, Cristian Ungureanu, Carmen Vînău, Ioan Vînău, Vicențiu Vînău
Curator: Dan Constantinescu
20 – 30.09.2021

„Palimpsest”
Artiste: Angela Crenganiș, Mihaela Carp
10 – 20.09.2021

Galeria de artă „N. Tonitza”
Str. Lăpușneanu nr. 7 -9, Iași
„Reverie cromatică”
Artista: Georgeta Gheorghiu
20 – 30.09.2021

IALOMITA
Galeria Arcadia
Bd. Matei Basarab, nr 26, Slobozia
„Salonul de toamna 2021”
Artisti: Gheorghe Petre, Gabriel Manole, George-Catalin Petre, Cornelia-Camelia Ion, Viorica Petre, Teofil Andone, Maria Untanu, Anita Marin, Roxana Caluta, Simona Lepadatescu, Vasile Aionesei, Marcela Smeianu, Stefan Serban, Victor Grigore, Silviu-Ioan Soare, Hristiana-Stefania Chiper, Olimpia Petrescu, Ariadna Abadal, Dan Staneasa, Nicolae Croitoru-Capbun, Nicoleta Viscea, Gabriel Teodorescu, Paula Neagu
Curator: Gheorghe Petre
3 – 31.11.2021

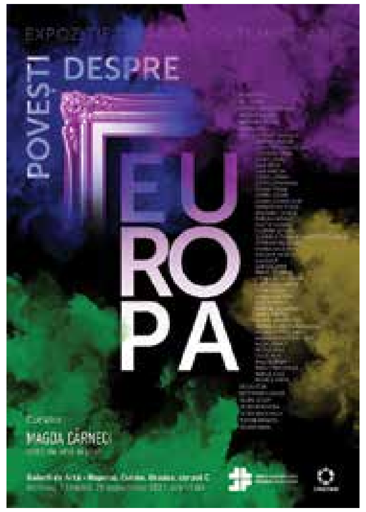
„Gheorghe Coman - Pictura”
Artist: Gheorghe Coaman
11.09.2021

„Zestrea”
Artista: Maria Untanu
Curatori: Petre Gheorghe, Dan Tudor Truica
6.08-10.09.2021

ORADEA
Galeria Arte Vizuale Reperaj
Calea Republicii, nr. 15, Galeriile Reperaj, Cetate
„Atelierul artistului sau ocheanul intors’’
Curatoare: Sorina Jecza
11.12.2021

„Atelier 35 - Libertate totală’’
Artisti: Adela Durgheu, Alexandra Ceușan, Alexandra Brezeanu, Alexandra Șerban. Ana-Maria Abrudan, Andreea Anamaria Meza, Andra Roman, Andrada Boha, Attila Szekely, Bandi Szidonia, Cristina Dereș, Daniel Dan, Diana Otet, Diana Țepeș + Paul Al Jawabra + Iulia-Daria Iacob, Evelina Noane, Horea Sălăgean, Ioana Morar, Loredana Butuza, Luciana Bulea, Maria Bronț, Mădălina Baciu, Mihaela Meral Timisoara, Mirela Cerbu, Nicola Corina, Oana Veronica Pop, Oláh Henrietta-Patricia, Paul Baraka Marat, Preda Paul-Silviu, Raul Balica, Mihai Toth, Roxie Stan, Robert Somoghyi, Ștefan Bădulescu, Timeea Doczi
Curatoare: Milena Augusta Pop
23.10.2021

„Povești despre Europa’’
Artisti: Adela Lia Rusu, Adi Judea, Alexandra Brezeanu, Angela Szabo, Antoniu Păuna, Aurel Roșu, Attila Robert Gombos , Corina Andor, Constantin Costea, Cristina Savin, Daniel Dan, Dan Hora, Dan Mircea, Daniel Daian, Dates Câmpeanu, Doina Tătar, Dorel Găină, Dorin Damaschin, Dorothea Fleiss, Erszebet Dobos, Evelina Noane, Fekete Tiberiu, Florina Iepure, Gabriela Diana Bohnstedt Gavrilaș, Gyongyi U. Kerekes, Horea Sălăgean, Ieronim Moruț, Ilie Duță, Juhasz Imre, Kante Meister, Ioan Augustin Pop, Laslo Ujvarossy, Liana Corb, Maria Bologa, Maria Braun, Marcel Sleginzer, Maria Pirtea, Marta Jakobovits, Meza Andreea Anamaria, Mihaela Tătulescu, Muranyi Matza Mihalyi, Nada Panait, Petru Bara, Ovi D. Pop, Paul Blînda, Radu Tîrnovean, Remus Ilisie, Rodica Indig, Stela Vesa, Szep Noemi Jakob, Teofil Știop, Teodora Vlaicu, Teodor Pantea, Tudor Frâncu, Vioara Bara
Curatoare: Magda Cârneci
25.09. 2021



„Căldura cuib a ruinei’’
Artist: Daniel Daian
Curator: Aurel Chiriac
28.08. - 23.09.2021

PIATRA NEAMȚ
Galeria de Artă „Lascăr Vorel”
Piața Ștefan cel Mare, nr.15,

„Cabalus”
Artista: Mariana Papară
1 - 14.09.2021

„Expoziție de pictură”
Artist: Petru Diaconu
15 - 7.10.2021

„Expoziție de pictură”
Artist: Dumitru Bezem
8 - 31.10.2021

„OM-ZID”
Artist: Grigore Agache
1 - 14.11.2021

„Expoziție de pictură”
Artist: Arcadie Răileanu
15 - 30.11.2021

„Salonul de iarnă”
Expoziție de grup
Curator: Ștefan Potop
1 - 31.12.2021

PLOIEȘTI
Galeria de Artă
Str. Piața Victoriei nr. 4, Ploiești
„Revedere”
Artista: Viorica Jahn
Curator: Valter Paraschivescu
16 – 30.09.2021

„Naiveria”
Artista: Mihaela Laszlo
30.09 – 13.10.2021

„COLAJ”
Artiste: Mirela Petria, Marilena Ghiorghita
14 – 27.10.2021

Artist: Andrei Scărlătescu
28.10 – 10.11.2021

„Salonul De Toamna”
11.11 – 24.11.2021

Artist: Valeriu Scărlătescu
25.11 – 08.12.2021

„Salonul De Iarna”
09.12 - 12.01.2022

„Intersectii”
Artist: Laurentiu Midvichi
2 – 15.09.2021

RÂMNICU VÂLCEA
Galeria de Artă „Artex”
Str. Calea lui Traian nr.114, Bloc L, Centru, parter
http://www.uapvalcea.ro/
ȚEvele”
Artiste: Olga Popescu, Corina Croitoru, Daniela Deaconu, Georgiana Poenaru, Theodora Scurtu, Cristina Bacicu Botez, Mălina Ionescu, Andreea Petrișor Hereșanu, Ramona Șlug, Alexandra Elena Ungureanu, Angela Tomaselli, Gizella Popescu, Irina Ionelia Ionescu
Curator: Gheorghe Dican
9 – 30.11.2021

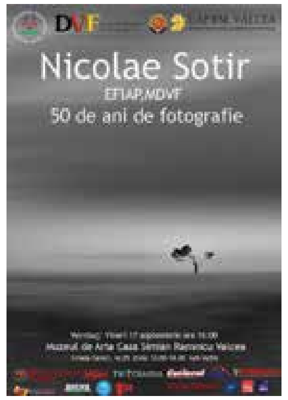
„Povești cu chip” sau povești din chipuri”
Artist: Aurelian Broască
1 – 26.10.2021

„TU”
Artista: Olga Popescu
Curator: Gheorghe Dican
10.09.2021

Galeria Cozia Pasaj 1 și 2
Râmnicu Vâlcea, Str. Calea lui Traian, Pasaj pietonal Cozia
„SEMNE IDENTITARE”
Artiști: Radu Aftenie, Cristina Bacicu Botez, Ion Cândea, Cristina Cercelaru, Ion Cornea, Corina Croitoru, Daniela Deaconu, Mara Diaconu, Gheorghe Dican, Corneliu Drăgan Târgoviște, Eugen Dornescu, Sorin Dumitrescu Mihăești, Marcel Duțu, Andreea Petrișor Hereșanu, Irina Ionelia Ionescu, Ion Mielcioiu Boștină, Constantin Stan Neacșu, Ion Pantilie, Sergiu Plop, Cătălin Petrică Podoleanu, Georgiana Poenaru Rădău, Ecaterina Popa, Olga Popescu, Silviu Preda, Daniel Preduț, Sergiu Săliște, Aurelia Sanda, Claudiu Schiteanu, Theodora Scurtu, Cristian Sima, Daniel Stancu, Ramona Șlug, Angela Tomaselli, Mălina Turmacu, Alexandra Elena Ungureanu, Petru Vasîi, Petti Velici
1.12.2021

„In memoriam Dan Virgiliu Dimulescu”
Artist: Marcel Duta
10.09.2021

MUZEUL DE ARTĂ „Casa Simian”
Râmnicu Vâlcea, str. Carol I, nr. 25
„50 ani de fotografie”
Artist: Nicolae Sotir
17.09.2021



SATU MARE
Galeria de artă a UAP Satu Mare
„Expoziție de pictură Titularizare 2021”
Artist: Dan Marius Cosma
13 – 30.12. 2021

„CELE TREI GRAȚII...altfel”
Artist: Talpos Elizabet
02.08 – 16.08.2021

„Expoziție de pictură”
Artist: Tămășan Herțeg Andrea
16 – 30.09.2021

„SEMN TAINIC”
Curatoare: Cristina Gloria Oprișa
20.10- 20.11.2021

„Expoziție anuală de arte vizuale UAPR filiala Satu Mare”
1.11 – 1.12.2021

Muzeul de artă, Satu Mare
Satu Mare, Piața Libertății nr. 21.
„Conceptual 2.0”
Artist: Horia Stefan Tranc
05.11.2021

SIBIU
Muzeul de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal
Piata Mare nr. 4-5
Duplex expozițional: Sibiu Contemporary Art Festival ediția a doua (SCAF 2)
Curator: Alexandra Gălăbuț
10.09 - 31.10.2021

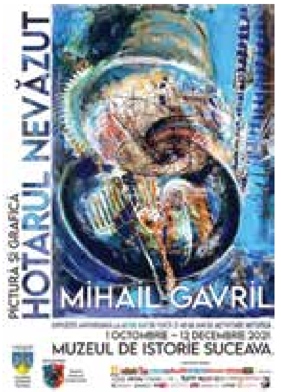
„Living the Enlightenment. Brukenthal 300”
Curatori: dr. Iulia Mesea, dr. Daniela Dâmboiu, dr. Alexandru Gh. Sonoc
23.09-31.10.2021

„Transilvania altfel. Istorii culturale din Principat”
Curator: dr. Alexandru-Ilie Munteanu
20.10-5.12.2021

„Naturaliști medici sibieni”
Curatori: Iulia-Maria Muntean, Ana-Maria Păpureanu, Dr. Ghizela Vonica, Dr. Nicolae Trif
1.10.2021-30.04.2022

Galeria de Arta a Uniunii Artistilor Plastici Sibiu
„NEGRU”
Artist: Constantin Ilea
16.09.2021

SUCEAVA
Muzeul de istorie
Strada Ștefan cel Mare 33
„Hotarul nevazut”
Artist: Mihail Gavril
1.10 – 12.12.2021



TÂRGU JIU
Galeriile Municipale de Artă
Str. Traian nr.27, parter
„Față în față”
Artista: Anca Pașa Deaconu
Curator: Vasile Fuiorea
4 – 26.10.2021

„Simbol“
Artiști: Monica Dincă, Cristian Dincă
Curator: Vasile Fuiorea
16.09 – 3.10.2021

Muzeul Județean Gorj „Alexandru Ștefulescu”
Strada Geneva 8, Târgu Jiu
„Despre memorie”,
Artistă: Dalina Bădescu
03.09.2021

TIMIȘOARA
Galeria de Artă „Helios”
P-ța Victoriei nr. 6 parter
https://www.facebook.com/galeriahelios.timisoara, uapt.cjtimis.ro
„Ekphrasis August Ruins”
Artist: Constantin Rusu
02.09 – 18.09.2021

„Bienala Art Encounters”
Curatori: Kasia Redzisz, Mihnea Mircan
01.10 - 7.11.2021

„Martori de frumusete in memoriam Marieta Pamfil”
Artista: Marieta Pamfil
15.11 - 03.12.2021

„Bienala de Gravura Mica Graphium”
04.12 - 30.12.2021

Galeria “Park”
Str. George Enescu, Nr.1.
website https://uapt.cjtimis.ro;
„Ea era frumoasa ca umbra unui gand/ Intre ape. Numai ea Pamant”
Artista: Diana Andreescu
1 – 15.11.2021

„Expozitie aniversară”
Artist: Sorin Nicodim
21.11 - 28.11.2021

SPAȚII DE ARTĂ CONTEMPORANĂ DIN ROMÂNIA

Septembrie - decembrie 2021

BUCUREȘTI
A5 Studio Space
Piata Amzei, nr 5
„CINEmantic”
Artisti: Giles Eldridge, Silvia Trăistaru
22.09.2021

Anca Poterașu Gallery
Str. Popa Soare 26, sector 2023983, București
ww.ancapoterasu.com
„Temporal parts”
Artista: Anetta Mona Chisa
3.11 – 11.12.2021

AnnArt Gallery
Str. Andrei Muresanu 1, București
ww.annartgallery.ro
„TAA2021collective”
Artiști: Matei Avramescu, Ștefan Bandalac, Oana-Alice Bîrcă, Mihai Bonciu, Ana-Maria Huluban, Malvina Ișfan, Andrei Mateescu, Ioana Nicoară, Dimitris Palade, Ioana Pioaru, Corina Raiciu, Constantin Rusu
Curator: Gabriela Massaci
9.09 – 8.10.2021

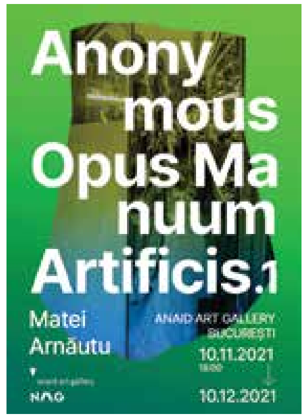
„Faking Perfection”
Artist: Andrei Tudoran
14.10 – 26.11.2021

„Albastru de hotar”
Artist: Ștefan Câlția
Curator: Vladimir Bulat
7.12.2021 – 7.01.2022

Anaid Art Gallery Bucuresti
Adresa: Str. Slobozia, nr. 34, sect. 4,

Bucuresti, Romania
www.anaidartgallery.com

„Anonymous opus manuum artificis”
Artist: Matei Arnăutu
Curatoare: Diana Dochia
10.11 – 10.12.2021



Centrul Cultural UNESCO Mihai Eminescu
Str. Jean-Luis Calderon, nr. 39
„Plein Air”
Artisti: Vitalie Butescu, Gheorghe Coman, Vali Irina Ciobanu, Martina Grigorita, Maria Jarda, Lucia Jungu, Laurentiu Midvichi, Vasile Sitari, Gheorghe Zvarici
13.09 – 1.10.2021

E T A J artist-run space
Str. George Enescu, nr. 43
„Uranium”
Artista: Ioana Stelea
24.11.2021

„This is the beginning of the end of the start”/ Sensory Overlord
Artist: Pastila Roz (Beaver, Marian Codrea, Alexandru-Claudiu Maxim)
28.10 – 11.11.2021
AFIS - 246346350_5085575438125924_1515381694604893208_n

„BODY TYPE”
Artist: Pulsar Sinaps
2.09.2021

„Smash Cut”
Artisti: Artiști: Dragoș Neagoe, Răzvan Neagoe, Ada Muntean, Zoița (Delia Călinescu)
Curatoare: Ada Muntean
1.10.2021

Galeriile Carol
Bulevardul Carol Nr. 59, etaj 1
„OUT OF THE WOODS”
Artist: Ionut Barau
17.09 – 31.10.2021.

GAEP. Eastwards Prospectus Gallery
Str. Plantelor nr. 50, sector 2
www.gaepgallery.com
„Spacetime's a Wastin'”
Artist: Sebastian Moldovan
11.09 – 6.11.2021

„The Domino Effect 2”
Artiști: Raluca Popa, Sebastian Moldovan, Tania Mouraud, Vlatka Horvat, Felipe Cohen, Ištvan Išt Huzjan, Ignacio Uriarte, Mihai Plătică, Mircea Stănescu, Marilena Preda Sânc, Pavel Brăila, Damir Očko, Răzvan Anton, Radu Cioca
20.11.2021 – 5.02.2022

IVAN Gallery
Str. Dimitrie Grecescu 13,
www.ivangallery.com
„The Current Affair of Some Young Romanian Artists”
Artiști: Vlad Albu, Andreea Anghel, Anca Bucur, Flaviu Cacoveanu, Ioana Ciora, Lorena Cocioni, Giulia Crețulescu, Roberta Curcă, Matei Dumitriu, Diana Gheorghiu, Alexandru Grigore, Mihaela Hudrea, Adriana Preda, Mihai Teodorescu, Tăietzel Ticălos, Matei Toșa, Ștefăniță Tudor
Curator: Robert Băjenaru
08.09 - 09.10.2021

„În Bucureștiul iubit”
Artisti: Geta Brătescu, Florina Coulin, Alice Gancevici & Remus Pușcariu, Ion Grigorescu, Ștefan Sava, Mona Vătămanu & Florin Tudor
27.10 - 30.11.2021

Laborna
str. Icoanei nr. 17, https://laborna.ro/
"SLOW TOMORROW"
Artiști: Matei Branea, Cristina Garabețanu, Nicu Ilfoveanu, Raluca Macovei, Ovidiu Morar, Ciprian Paleologu, Alexandru Preoteasa, Mihai Smeu, Naiana Vatavu, Simona Vilău, Bogdan Vlăduță.
20 .10. - 13.11.2021

Leilei Gallery
Aurel Vlaicu 88-90 030167 Bucharest, Romania
„A guide to survive the internet age”
Artisti: Alex Antonescu, Marian Codrea, Dan Chiș, Dragoș Dogioiu, Alexandra Drăgulinescu, Ioana Dumitrescu, Dora Huiban, Lucian Indrei, Marta Mattioli, Ema Motea, Musz, reVoltaire, Emanuel Ștefan, Toma Ștefănescu, Selina Yilmaz
Curatoare: Raluca Oancea
12.11.2021

„SEEN”
Artisti: George Crîngașu, Adrian Ganea, Edith Lázár, Thea Lazăr, Anastasia Manole, taietzel ticalos, Hortensia Mi Kafchin, Alexandra Sand, Florin Flueraș, Raluca Croitoru, Aural Eye, Diana Miron, Laurențiu Coțac, Outis Quartet
Curatoare: Gabriela Mateescu
15.09 – 16.10.2021

Galeria MOBIUS
Str. Mendeleev nr. 2, București
www.mobius-gallery.com
„Living Content: Under Pressure”
Artiste: Monira Al Qadiri, Anca Bucur, Chlorys, Bogdana Dima, Adrian Ganea, Maria Guță, Nona Inescu, Katja Novitskova, Simina Oprescu, Jenna Sutela
Curatoare: Adriana Blidaru, Tatiana Moise
15.0 – 15.10.2021

„An Invincible Summer”
Artista: Codruța Cernea
23.10 – 13.11.2021

„Flowers Growing Out of My Chest”
Artista: Lea Rasovszky
Curatoare: Ștefania Dobrescu
26.11.2021 – 22.01.2021

Galeria Nicodim
Strada Băiculești, nr. 29
„Dominique Fung & Katherina Olschbaur: My Kingdom and a Horse”
Artist: Dominique Fung, Katherina Olschbaur.
17.09.- 01.11.2021

Galeria ROMANĂ
Bd. Lascăr Catargiu, nr 1 (Piața Romană). www.galeriaromana.ro
„DARURI”
Artiști: Grupul Prolog, Vasile Gorduz, Silvia Radu, Mihai Horea, Ruxandra Grigorescu, Grupul Noima, Bogdan Vlăduță, George Hristea, Cristian Dițoiu, Marin Mihai Horea
Curator: Emil Ene
8..07 – 8.09.2021

„Expoziție comemorativă-Matei Lăzărescu”
Artiști: Matei Lăzărescu, Paul Gherasim, Constantin Flondor, Christian Paraschiv, Horea Paștina, Ion Grigorescu, Mihai Sârbulescu, Valentin Scărlătescu, Dan Mohanu, Viorel Grimalschi, Ștefania Grimalschi, Ruxandra Grigorescu, Maria Grigorescu, Andrei Rosetti, Constantin Țințeanu, Marius Pandele și Cristian Dițoiu
22.09 – 10.10.2021

„GESTUAR”
Artiști: Nora Blaj
Curator: Monica Andronic
12 – 27.10.2021

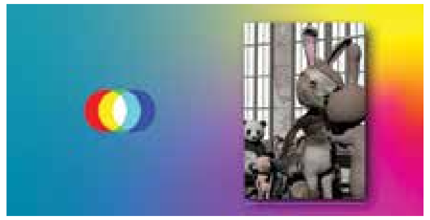
FINE ART VISION 20/21
Artiști: Reproduceri din colecția muzeului Brukenthal, Reproduceri stampe japoneze, Irina Neacșu, Elena Răceală, Malcolm Smith
Curator: Flavia Pârvu
1 – 20.11.2021

„SĂRBĂTOAREA - IEȘIRE DIN TIMP”
Artiști: Silvia Radu, Militza Sion, Ruxandra Grigorescu, Svetlana Mihăilescu, Nora Blaj, Grupul Prolog, Vasile Gorduz, Petru Lucaci, Laurențiu Mogoșanu, George Hristea, Andrei Rosetti, Bogdan Vlăduță, Marius Pandele, Marin Mihai Horea
Curator: Emil Ene
3.12. 2021 – 30.01.2022

SAC @ MALMAISON
Strada Plevnei nr. 137C, et. 2
"Izolare într-o serie de stări liminale"
Echipa: Simona Deaconescu (coregrafă), Ramon Sadîc (artist plastic), Justin Baroncea (arhitect), Maria Ghement (arhitectă), Vlaicu Golcea (compozitor), Mihai Burcea (istoric), Bogdan Iancu (antropolog), Ioana Marchidan (performeră), Andrei Bouariu (performer), Georgeta Corca (performeră), Simona Dabija (performeră), Maria Luiza Dimulescu (performeră) și Alex Radu (co-autor concept curatorial și producător), Alexandru Andrei (asistență tehnică instalație sonoră).
11 – 21.10.2021

Sandwich
Str. Băiculești 29, sandwichgallery.ro
„MR. GRUEL”
Artist: Zhang Miao
13.11.2021 – 20.01.2022

Sandwich Offspace
Atelierele Malmaison etajul 2, Calea Plevnei 137C, București
www.sandwichgallery.ro
„SALONVIDEO”
Artisti: Luis Ernesto Arocha, Dan Basu, Cooperativa Crater Invertido, Adelina Ivan, Samuel Guerrero & Gerardo López, Monica Heller, Michael Linares, Olivia Mihălțianu, Raluca Milescu, Sara Modiano, Erik Tlaseca, Lewis Teague Wright
20.11 - 11.12.2021



„IN TIME”
Artist: Ma Jianfeng
22.10 - 19.11.2021

Galeria SECTOR 1
Str. Băiculești nr. 29, sector 1
www.sector1gallery.com
„who protects us from the slug slide that passes over the knife blade without caring”
Artisti: Alin Bozbiciu, Darja Bajagic Mircea Cantor, Eliza Douglas, Tatjana Danneberg, Simon Fujiwara, Ion Grigorescu, Július Koller, Tarik Kiswanson, Leigh Ledare, Victor Man Adrian Paci, Laure Prouvost, Markus, Schinwald, Slaven Tolj, ULAY, Zhao Zhao. Curatoare: Olivia Nițis
17. 09 – 29. 10. 2021

„Replieri tactice. Europa de Est ca Maestru”
Artiști: Alexandru Antik, Ion Bârlădeanu Ștefan Bertalan, Horia Damian, Yvonne Hasan, Sultana Maitec, Iulian Mereuță Dan Mihălțianu, Florin Mitroi.
Curator: Bogdan Iacob
18.11. - 22.12.2021

SUPRAINFINIT Gallery
Strada Mantuleasa, nr. 22
www.suprainfinit.com
„Evadare în Real”
Artistă: Alina Feneș Crasovschi
Curator: Galeria Suprainfinit / Cristina Vasilescu. 15.09.2021 - 23.10.2021

„Teoreticențe”
Artiste: Aron Madon, just wondering..., Raluca Milescu, Alex Horghidan, Nico Mureș, Thea Lazăr, Smaranda Ursuleanu;
Curator: CUTRA (Ali Venir, Cristian Nanculescu, Lavinia Ionescu, Nicoleta Moise);
28.10.2021 - 07.11.2021

„Water passes, stones remain”
Artist: Ștefan Tănase
Curator: Galeria Suprainfinit / Cristina Vasilescu
11.11.2021 - 04.12.2021

UNAgaleria
Spațiul expozițional al Universității Naționale de Arte din București
Str. Băiculești nr. 29, sector 1 (CFP)
„IN VITRO”
Artisti: Ioana Badea, Robert Alexandru Burdusel, Ada Juganaru, Ana Ruxandra Pascu, Adrian Peride, Ingrid Pescaru, Alexandru Vrajitoru, Mirel Ologeanu
Curatori: Ion Anghel, Adrian Serbanescu

Muzeul Național al Țăranului Român
Șoseaua Kiseleff nr. 3, sector 1
www.muzeultaranuluiroman.ro
„Fragmente și zidiri. Remember Alexandru Tzigara-Samurcaș”
Artisti: Alexandru Tzigara-Samurcaș
9 – 19.09.2021

"OAȘ"
Artist: Remus Țiplea, Vasile Pop-Negreșteanu
15.0 – 3.10.2021

„O lume într-un recensământ”
16.09 – 10.10.2021

„Burticală.G.Ion.Leu.Dolj”
Artist: Ion G. Burticală
16.09 – 31.10.2021

„București. O arhitectură modernistă europeană”
16.09 – 12.10.2021
„DicționAR pe sărite”
17 – 19.09.2021

„Scoarțe”
Artist: Maria Mihalachi, Iulian Mihalachi
13 - 19.10.2021

„Normalitate – Tabloul Europei”
13 – 19.10.2021

„Art and Landscape Narratives”
Artisti: elix Aftene, Jasmina Al-Qaisi, Cătălin Burcea, Zoița Delia Călinescu, Floriama Cândea, Claudiu Cobilanschi, Ilie Duță, Dorina Horătău, Ludic Collective, Andreea Medar si Mălina Ionescu, Răzvan Mihalachi, Marina Oprea, Magdalena Pelmuș, Alexandru Poteca, Adrian Simionuc
14 – 24.10.2021

„Fereastra de la parter”
Artista: Juliana Frabitius Dancu
3.11 – 1.12.2021

„Nu vorbim despre sclavie modernă”
Artista: Nona Serbanescu
Curator: Eugen Radescu
4 – 28.11.2021

„Salonului de Arte Decorative”
Curatoare: Dorina Horătău, Cristina Popescu Russu, Ioana Stelea
5.11 – 1.12.2021

„Casa tradițională – reper identitar”
11 – 21.11.2021
„Brukenthal – un european timpuriu”
23.11 – 1.12.2021

„Căci, acolo unde sunt doi sau trei adunați în Numele Meu, sunt și Eu în mijlocul lor (Matei 18:20)”
Artisti: Ovidiu Feneș, Napoleon Tiron
4.12 – 30.01.2021

<u>Muzeul Național de Artă al României</u>
Calea Victoriei nr.49
www.mnar.arts.ro
„Perspective”
Artist: Mircea Dumitrescu
8.10.2021 – 30.01.2022

„Noi și ele – o privire asupra lumii animalelor”
Artist: Felix Aftene
1 – 31.10.2021

<u>Muzeul Național al Satului “Dimitrie Gusti”</u>
Șos. Kiseleff, nr. 30, sector 1, Bucuresti
„Sărbătorea Breslei a VI-a ediție”
Artiști: circa 70 de artiști membri Uniunii Artiștilor Plastici din România
Curatori: Irina Sava, Cristina Georgescu, Cristian Olteanu, Claudiu Victor Gheorghiu.
18.10 – 31.12.2021

„Expoziția de artă religioasă din cadrul Salonului Național de Artă Contemporană – SNAC 2021”
Artiști: Irina Otilia Anastase, Vladlen Babcinevschi, Eugen Bârzu, Mircia Dumitrescu, Cristina Georgescu, Claudiu Victor Gheorghiu, Antoanela Giurgiu, Eugenia Hagiu Andrei, Anca Niculina Mihăilă, Florian Mihăilescu, Elena Murariu, Cristian Olteanu, Camelia Popa, Nicolae Ovidiu Popa, Irina Sava, Marlena Târcavu, Valentin Vârtosu.
Curatori: Luiza Barcan, Irina Sava
4.11 – 1.12.2021

<u>Muzeul de Artă Recentă (MARe)</u>
Bd. Primăverii nr.15, sector 1, București
„Arta și Orașul 1974 – 2021”
Artisti: Antonio Albici, Corneliu Baba, Lucia Dem. Bălăcescu, Gheorghe Berindei, Emilia Boboia, Geta Brătescu, Adina Caloenescu, Marin Gherasim, Ion Grigorescu, Matei Lăzărescu, Mihai Olos, Decebal Scriba, Grupul Sigma, Vasile Socoliuc, Lia Szasz, Eugen Tăutu, Napoleon Zamfir, George Anghelescu, Justin Baroncea, Ion Bârlădeanu, Matei Bejenaru, Marius Bercea, Michele Bressan, Nicolae Comănescu, Ștefan Constantinescu, Megan Dominescu, Arantxa Etcheverria, Dumitru Gorzo, Regele Ionescu, Micleușanu M., Sebastian Moldovan, Monotremu, Vlad Nancă, Pandele Pandele, Adrian Preda, Șerban Savu, Roman Tolici, Virginia Toma, Bogdan Vlăduță
Curatori: Erwin Kessler, Carola Chișiu
25.11.2021 – 27.03.2022

„Spirit Fuck Painting”
Artist: Heimo Zobernig
Curator: Erwin Kessler
27.09 – 12.12.2021

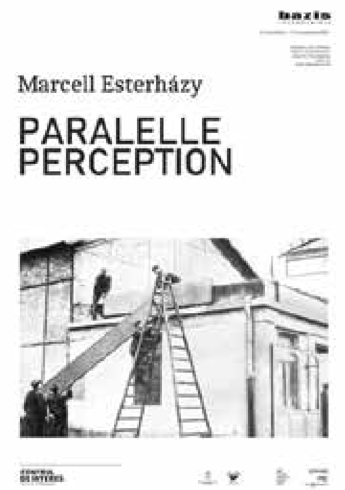
BACĂU
<u>Muzeul de Arta Bacău</u>
Str. Nicolae Titulescu, nr. 23
„I-auzi corbii!”
Artist: Ovidiu Ungureanu
17.09 – 17.10.2021

CĂLĂRAȘI
<u>Muzeului Dunării de Jos</u>
Strada Progresul, nr. 4
„Maestru & Discipoli”
Artist: Ion Tițoiu si studentii
Curatoare: Ana Amelia Dinca
2.10.2021

GALAȚI
<u>Muzeul de Arta Vizuală Galați</u>
Strada Tecuci, nr. 7
Artista: Maria Unțanu
15.09.2021

„Peisajul Industrial în patrimoniul MAV”
20.10. - 21.11.2021

<u>CLUJ NAPOCA</u>
<u>Centrul de interes</u>
Strada Fabricii de Chibrituri 9A
„Paralelle Perception”
Artist: Marcell Esterhazy
22.10. - 17.11.2021



Les Films De Sainte-Orlan
Artist: Orlan
Curator: Horea Avram
5.10. - 17.11.2021

<u>IAGA Contemporary Art</u>
Strada Closca 9-11, Cluj-Napoca, 400039
www.iagacontemporaryart.com
„Temples of This Time”
Artist: Pawel Wasowski
Curatoare: Ilaria Bignotti & Vera Canevazzi
23.09 – 6.11.2021

„Signal Lost”
Artista: Lucia Simone
Curator: Chiara Canali
15.12. 2021 – 5.02.2022

<u>Lateral ArtSpace</u>
Str. Anton Pann nr. 16, Cluj-Napoca
http://lateralartspace.com
„Where the Spirit Meets the Bone”
Artiști: Răzvan Anton, Dragoș Bădiță, Mihai Iepure-Górski, Lucian Indrei, Mirela Moscu, Ciprian Mureșan, Musz, Oana Năstăsache, Cătălina Nistor, Șerban Savu
Curatoare: Cristina Curcan
3.09 – 29.10.2021

<u>MATCA artspace</u>
Calea Turzii 21
“I need to watch things die (from a good safe distance)”
Artist: Cristian Rusu
01.10-25.11.2021

“30 de ani de Optimism”
Artisti: Lisa Marie Schmitt, Alexandru Mihai Budeș
11.12 - 12.01.2022

<u>Zina Gallery</u>
Str. Axente Sever nr.14A, Cluj-Napoca
www.zinagallery.com
„Fear of Sunsets”
Artist: George Crîngașu
01.10 – 15.11.2021

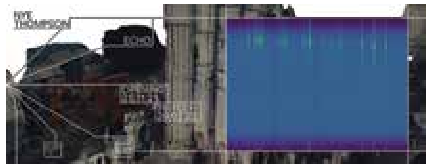
<u>White Cuib</u>
Str. Franklin Delano Rossevelt, nr. 2/1
„Metraj, performance cu un desen”
Artist: Ana Kun
17-29.09.2021

„The Spring I lost / The lack of touch II”
Artist: Amaia Molinet
4.10 - 8.10.2021

„A Mile in My Shoes”
A Mile in My Shoes este un proiect al Muzeului Empatiei, propus de artista și curatoarea Clare Patey, din Marea Britanie.
15.10.05.11.2021

„Ordinary but not necessary”
Artist: Zsuzsánna Geréb
20.11. - 16.12.2021

CRAIOVA
<u>Galerie Electroutere</u>
Strada Alexandru Ioan Cuza nr.11
„ECHO”
Artista: Nye Thompson
25.11.2021 – 28.022022



„Melancoliile lui Aimy”
Artista: TZUSOO
11.10 – 10.11.2021

<u>Muzeul de Artă Craiova</u>
Calea Unirii nr.15
„Secvențe”
Artisti: Lucian Butucariu, Bogdan Severin Hojbota, Ovidiu Ionescu, Dan Popovici, Ilie Rusu, Ionel Lazar, David Leonid Olteanu, Calin Stegerean, Ionut Marin, Bogdan Lefter, Ioana Stelea, George Cristea, Madalina Virban, Ana Bradu, Cristian Cernateanu, Anca Mihaila, Denisa Tocan, Diana Dumitru, Catalin Bigan, Alexandru Ene
16.09 - 10.11.2021

CONSTANȚA
<u>MUZEUL de ARTĂ CONSTANȚA</u>
Bulevardul Tomis 82-84
„INFANTA”
Artist: Ioan Iacob
Curatoare: Raluca Băloiu
24.09 – 23.10.2021

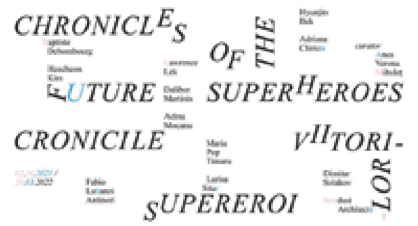
IAȘI
<u>BORDERLINE ART - Space</u>
Belvedere nr.18
www.borderlinespace.com
„This is not an exhibition”
Artisti: Dan Acostioaei, Situl Vertical (Livia Pancu & Florin Bobu), Andreea Cioara, Andrei Timofte
Curator: Cristian Nae
29.10 – 29.11.2021

„Green Skin / Crevice”
Artista: Lera Kelemen
Curatoare: Cristina Moraru
1.09 – 1.10.2021

<u>Galeria Artep</u>
Șoseaua Sărărie, nr. 15 – zona Copou
„Ștefan Câlția. Glăjărie. Apropierea de un meșteșug”,
Artist: Ștefan Câlția
Curator: Matei Câlția
7.12.2021 – 20.01.2022

<u>Muzeul de Istorie a Medicinei</u>
Str. Universitatii, nr. 16
„Picturi din dragoste”
Artist: Gheorghe Tutuianu
Curatori: Richard Constantinescu, Ofelia Hutul
15 – 24.10.2021

TIMIȘOARA
<u>Kunsthalle Bega</u>
Calea Circumvalațiunii 10.
www.kunsthallebega.ro
„Cronicile viitorilor supereroi”
Artisti: Hyunjin Bek, Adriana Chiruta, Baptiste Debombourg, Heecheon Kim, Fabio Lattanzi Antinori, Lawrence Lek, Dalibor Martinis, Adina Mocanu, Maria Pop Timaru, Larisa Sitar, Dimitar Solakov, Stardust Architects
Curatoare: Anca Verona Mihuleț
02.10.2021 – 20.03.2022



<u>Indecis Artist Run Space</u>
Str. Coriolan Brediceanu nr.2 ap.6, Piața Libertății
„Colonii din afara lumii”
Artiști: Aron Madon, Lorena Cocioni, Vlad Gheorghe Cadar, Florin Fâra, Adrian Ganea, Lera Kelemen, Thea Lazăr, Edith Lázár, Vasile Leac, reVoltaire, Silvia Moldovan, Monotremu, Makunouchi Bento, Flaviu Rogojan, Tăietzel Ticălos, Ștefan Tiron.
8.10 – 14.11.2021

<u>Jecza Gallery</u>
Calea Martirilor 51/52-53
„1 + 2 + 3 + 4
An anniversary, a compass for the future”
Artiști: Constantin Flondor, Doru Tulcan, Iosif Kiraly, subREAL, Ciprian Radovan, Ana Mihaela Adam, Tincuța Marin, Pusha Petrov, Ioana Stanca, Genti Korini, Mircea Popescu
Curator: Ami Barak
30.09.-31.10.2021
„Apud Magister”
Artist: Ioan Aurel Mureșan

Curator: Liviana Dan
26.11.2021

Lapsus Art Space
Spl. Peneș Curcanul, nr. 3-5, et. 1, studio 27, timișoara
www.lapsus.xyz
„Black Friday Art Sale"
Artiști: Bogdan Tomșa, Petrică Ștefan, Karina Richiczan, Andrei Dinică-Nicolescu, Meta Andolin, Bianca Maghiar-Engelmann, Cătălin Bătrânu, Vlad Cadar, Ilie Duță
Curator: Alex Boca
26.11.2021 - 26.12.2021

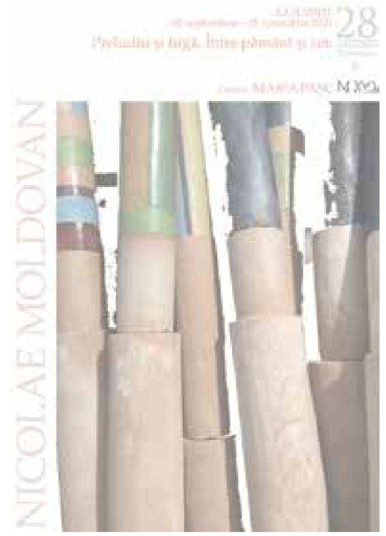
SFÂNTU GHEORGHE
Spațiul Expozițional de Artă Contemporană MAGMA
Piața Libertății, nr. 2; Sfântu Gheorghe; Județul Covasna
www.magma.ro
„Viitor Anterior #3 Fotograficul_01"
Artiști: Norbert Costin, Alexandra Mereuți, Mălina Moncea, Sarah Muscalu
Curator: Matei Bejenaru
07.09.–03.10.2021

„Photoessential? Fotografii create fără aparat de fotografiat"
Artist: Tibor Várnagy
Curator: Kata Balázs

„Viitor Anterior #5"
Artiști: Kincső Bede, Bernadett Fejér, Júlia Kusztos, Mihai Șovăială
Curatori: Ágnes-Evelin Kispál, Attila Kispál
16 – 31.10.2021

Galleria 28
Str. Constantin Brâncoveanu nr. 28
„Preludiu și fugă. Între pământ și cer"
Artist: Nicolae Moldovan
Curatoare: Maria Pașc
5.09 – 5.10.2021

TÂRGOVIȘTE
Muzeul de Artă Târgoviște
Calea Domneasca, nr. 185
„Solo Show 65 Watercolour"
Artist: Corneliu Dragan-Târgoviște
Curator: Gheorghe Dican
septembrie-noiembrie 2021



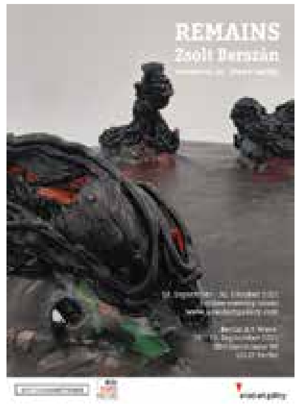
TÂRGU MUREȘ
B5 Studio
Piața Bolyai nr 5
https://arteast.ro/
„La Prima Vedere 1"
Artiști: Gábor Barna, Miska Máthé
Curator: József Bartha
19 – 29.09.2021

„Video Night 5"
Artisti: Dan Acostioaiei, Jasmina Al-Quaizi, Răzvan Anton, József Bartha, Sándor Bartha, János Borsos, Liliana Basarab, Pavel Brăila, Mária Chilf, Claudiu Cobilanschi, Edi Constantin, Cristina David, Tamás Éliás, Roland Farkas, Adrian Ganea, Mihai Iepure-Górski, Ágnes Evelin Kispál, Szabolcs KissPál, Vilmos Kóter, Kim Kyo, István László, Thea Lazăr, Miklós Mécs, Dénes Miklósi, Nita Mocanu, Monotremu, Csaba Nemes, Ilona Németh, Ursula Palla, Alexandru Patatics, Ana Ponchon, Doris Schmid, Andrea Schneemeier, Sándor Sebesi, Sergiu Sas, Simion Cernica, Nita Stoica, János Sugár, Péter Szabó, Iulia Toma, Tibor Várnagy
30.09 – 3.10.2021

GALERII DE ARTĂ ROMÂNEȘTI DIN STRĂINĂTATE

septembrie - decembrie 2021

GERMANIA - BERLIN
Anaid Gallery
Zimmerstrasse 90, 1st Floor
www.anaidartgallery.com
„Remains"
Artist: Zsolt Berszán
Curatoare: Diana Dochia
10.09 – 30.10.2021



Galeria Plan B
Potsdamer Strasse 77-87, 10785
www.plan-b.ro
Artist: Ciprian Muresan
17.09.21—09.10.21

"HSP(or Promising Mid-Career Woman)"
Artist: Becky Beasley
27.11.21—05.02.22

STATELE UNITE ALE AMERICII
Mihai Nicodim Gallery
1700 S Santa Fe Avenue, 160
Los Angeles, CA 90021
New York City, 15 Greene Street
www.nicodimgallery.com
„The Ayahuasca Drawings"
Artist: Robert Yarber
28.10. - 04.12.2021

„How Dare We Now Live"
Artist: Larry Madrigal
28.10. - 04.12.2021

„Vusamazulu | Awakening the Heavens"
Artist: Simphiwe Ndzube
21.10. - 24.11.2021

„My Heart Cries, I Set Out an Offering for You"
Artist: Devin B. Johnson
04.10. - 16.10.2021

EXPOZIȚII ORGANIZATE DE INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN

septembrie - decembrie 2021

ICR BERLIN
Reinhardtstr. 14, 10117 Berlin, Germania
„Mustața lui Dali"
Artisti: Felix Aftene, Lucian Dan Teodorovici, Andrei Cozlac
Curatori: Cristina Simion, Claudiu Florian
5.11 – 10.12.2021

„FÂȘII"
Artist: Filip Zorzor
Curator: Heinke Fabritius
4.09 – 29.10.2021

Künstlerhaus Bremen
Am Deich 68/69, 28199 Bremen
„Methods for the Study of What Is Not There"
Artista: Irina Gheorghe
Curatoare: Nadja Quante
25.09 – 21.11.2021

ICR BRUXELLES
107 Rue Gabrielle, 1180 Uccle
Gabriellestraat 107, 1180 Ukkel
www.icr.ro/bruxelles/
„Utopia. Citadela contemporană"
Artist: Radu-Ștefan Poleac
6.09 – 30.10.2021

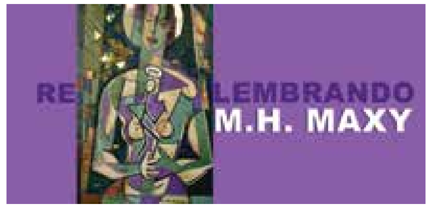
„Vibratii in 3 D"
Artist: Marian Sava
01.06 – 31.09.2021

ICR BUDAPESTA
Galeria Trafó, Str Liliom nr 41
„Subnature"
Artisti: Anca Benera, Arnold Estefán
23.10 – 5.12.2021

ICR LISABONA
Rua Dr. Antonio Cândido, nr. 18
„ANNO DOMINI"
Artist: Lisandru Neamțu
21.10 – 22.11.2021

Galeria Quadrum
Palácio dos Coruchéus, R. Alberto de Oliveira nr 52
„Collective Exhibition for a Single Body – The Private Score"
Artisti: Manuel Pelmuș, Milan Adamčiak, Geta Brătescu, Anna Daučíková, VALIE EXPORT, Stano Filko, Tomislav Gotovac, Sanja Iveković, Anna Jermolaewa, Július Koller, Jiří Kovanda, Katalin Ladik, Simon Leung, Karel Miler, Paul Neagu, Manuel Pelmuș, Petr Štembera, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Slaven Tolj, Goran Trbuljak
Curator: Pierre Bal-Blanc
16 – 24.10.2021

„50 de ani de la dispariția lui Max Hermann Maxy"
Artist: Max Hermann Maxy
Curator: Lucian Pricop
19.08-10.09.2021



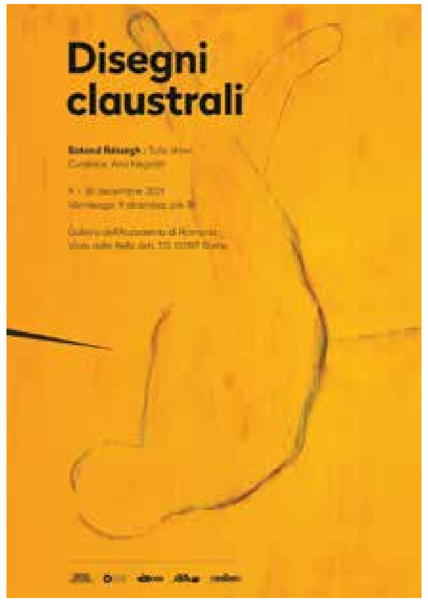
ICR MADRID
Plaza del Cordón, 1, bajo derecha 28005 Madrid, Spain
„George Enescu: viața și activitatea"
Artiști: Muzeul Național George Enescu din București
31.08 – 15.09.2021

„Versuri încrucișate. Blandiana - Cărtărescu"
Artist: Luis Moro
25.10 – 5.11.2021

„În gura lupului. Un portret al fricii"
Artista: Nicoleta Lupu
Perioada desfășurării: 18.11 – 10.12.2021

ICR NEW YORK
200 East 38th Street
„RECOLLECTIVE"
Artist: Viorel Florescu
17.09 – 22.10.2021

ICR ROMA
ACCADEMIA DI ROMANIA IN ROMA
Valle Giulia, Piazza José de San Martin, 1 00197, Roma
„Desene dintr-o axă îndepărtată"
Artist: Reszegh Botond
Curatoare: Ana Negoiță
9 – 30.12.2021



„METAMORFOZE PLASTICE"
Artisti: Elena Doina Alexandrescu, Boglár Balász, Alina Barbu, Miruna Blănaru, Ana Maria Bogleș, Mădălina Canțer, Gheorghe Ciobanu, Alexandra Mihai Coman, Liliana Crăciun, Ciprian Dominoschi, Claudiu Ștefan Ene, Georgeta Hlihor, Niculina Vlad Leonte, Florin Menzopol, Mihai Opriș, Mihaela Anca Pioară, Oprea Pioară, Carmen Poenaru (invitat), Emil Popa, Emil Pricopescu, Anca Dorojan Szep, Steluța Dima Ștefaniu, Ana Șușnea, Valeriu Șușnea, Diana Rozalia Tăicuțu, Gabriel Tăicuțu, Luminița Toader, Aurelia Tudorache, Vasile Tudorică, Ami Vasilescu, Mioara Magelona Velnicescu
Curator: Valeriu Șușnea
17.11 – 4.12.2021

„Recurențe”
Artisti: Vică Adorian, Dacian Andoni, Daniela Constantin, Adriana Lucaciu, Stelian Acea, Eugen Bârzu, Rudolf Kocsis, Hedy M-Kiss, Liliana Popa, Cristian Sida, Daniel Apostu-Teodorescu, Cristina Daju, Ion Gherman, Gabriel Kelemen, Sergiu Mădălin Mărienuț, Filip Petcu, Bogdan Rață, Dumitru Remus Rotaru, Anamaria Șerban, Claudiu Toma, Silvia Trion, Mihai Zgondoiu, Dorina Laura Duduleanu, Smaranda Sabina Moldovan, Andrei Părăușanu, Camil Mihăescu, Diana Andreescu, Gloria Grati, Eduard Jakabhazi, Andreea Palade-Flondor-Străin, Dumitru Penteliuc-Cotoșman, Valentina Ștefănescu, Alexandru Cristian Bunii, Daniela Catona, Matei Gașpar, Victor Gingiu, Cristina Lazăr, Iosif Mihailo, Corina Nani, Eugenia Elena Riemschneider, Sandra Suciu, Eniko Erzsebet Szucs, Sorin Vreme, Sergiu Zegrean, Réka Adorjani-Györgypal, Claudia Feti, Andreea Pleșa
Curatoare: Maria Orosan-Telea
17 – 30.12.2021

„Dante ilustrat de copii”.
Artisti: Corina Mihail, Ada Maria Zaharia, Ilinca Oprina, Noemi Constantinescu, Teodora Matei, Elena Bălănoiu, Irina Enache, Ilinca Ilie, Lucia Lobonț, Alisia Popovici, Andreea Cristache, Maria Iordache, Ana Dragomir, Sofia Isac, Alexandra Tăbăcaru, Teofana Filip, Daria Dusceac, Diana Cristica, Daniela Bota, Miruna Bleaja, Alexandra Simion, Luiza Anescu, Anisia Lupu, Ani Tomi, Irina Baraitaru, Matei Fulga, Daria Zaharia, Ilinca Bodeanu, Andrei Manea, Ilinca Gabura
8 – 15.10.2021

„Divina Comedie. Infernul văzut de Marcel Chirnoagă”
Artist: Marcel Chirnoagă
11 – 31.10.2021

ICR PARIS
1 rue de l'Exposition, 75007 Paris
<u>Paris Photo</u>
Grand Palais Ephemere
Galeria Anca Poterașu cu expoziția „L'air du Temps”, realizată de artiștii Arora Kiraly, Iosif Kiraly și Matei Bejenaru, curator Cristina Stoenescu.

Jecza Gallery
Artiști: Pusha Petrov, Decebal Scriba, Constantin Flondor
11-24.11.2021

„Lumina spațiilor sacre - moșteniri brâncovenești”
Curator: Nicoleta Zagura
15.11.2021

Centre Pompidou, Paris
Cosmopolis
Screening Nicu Ilfoveanu
01.11.2021

ICR STOCKHOLM
Västra Trädgårdsgatan 9, Stockholm
„Spiritualizarea acuarelei”
Artista: Ligia Podorean-Ekström
Curator: Adrian-Silvan Ionescu
6.10.2021 – 10.01.2022

<u>CFHILL</u>
Västra Trädgårdsgatan 9, Stockholm
“PLAKAT '60”
Artist: Octavian Neculai
27.09 – 10.10. 2021

ICR VENEȚIA
<u>Galeria Mică a IRCCU Veneția</u>
Palazzo Correr, Campo Santa Fosca (Cannaregio) 2215
“METAMORFOSI – ITINERARIA PICTA. Fregio – Project room”
Artista: Luminița Țaranu
30.11 – 14.12.2021

“București, port la Dunare”
Artista: Patricia Teodorescu
2.10.2021

„Fragmente Venețiene”
Artista: Bianca Boroș
15 – 30.09.2021

ICR VIENA
Argentinierstrasse 39, 1040 Viena
www.rkiwien.at
<u>Kunsthalle Feldbach</u>
Sigmund-Freud-Platz 1, Feldbach, Austria
„De-a lungul liniei” / „Entlang der Linie”,
Artista: Crenguța Mitrofan
26.09 – 26.19.2021

<u>Arbeiterkammer / Camera de Muncă din Viena</u>
Str. Prinz-Eugen, nr. 20–22
„PATCHWORKS”
Artist: Ovidiu Anton
Curatori: Lucas Gehrmann, Stella Rollig, Hemma Schmutz, Barbara Steiner
18.09 – 29.11.2021

<u>Galeria 5020</u>
Residenzplatz 10, 2.OG, 5020 Salzburg
„Unendliche Vorhersage”
Artisti: Sherine Anis, Apparatus 22, Luz Olivares Capelle, Bartosz Dolhun, Susanna Flock, Stefanie Koemeda
5.11 – 18.12.2021

<u>Muzeul Francisco Carolinum Linz</u>
Museumstraße 14, 4020
„Geta Brătescu - The Woman and the Bird”
Artista: Geta Bratescu
Curatori: Nathalie Hoyos și Rainald Schumacher
29.10.2021 – 20.02.2022

ICR VARSOVIA
Fryderyka Chopina 10 00-559 Warsaw, Poland
<u>Liceul de Arte Plastice „Constantin Brâncuși” din Szczecin</u>
„PLAKAT '60”
Artist:Octavian Neculai
27.09. - 10.10.2021

<u>Galeria de Artă BWA și Castelul Książ din Wałbrzych</u>
Artista: Principesa Sofia a României
4-30.09.2021

COLABORATORI

MONICA ANDRONIC - este curator de artă. A publicat materiale și cataloage dedicate artiștilor români moderni și contemporani. Este co-fondatorul galeriei de artă „Galeria Romană" din București.

HOREA AVRAM - este istoric de artă și curator independent. Cercetează și scrie (mai ales) despre artă și cultura vizuală în relație cu noile tehnologii. Predă la Departamentul de Cinematografie și Media, Facultatea de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca.

DAN BREAZ - este critic și istoric de artă, scriitor. În prezent, este curator la Muzeul de Artă Cluj-Napoca. Trăiește și activează în Cluj-Napoca.

MAGDA CÂRNECI - este scriitor, critic și istoric de artă, curator. În prezent este redactor-șef al revistei ARTA.

IRINA CĂRĂBAȘ - este lector universitar la Departamentul de Istoria și Teoria Artei al Universității Naționale de Arte din București. A publicat cartea *Realismul socialist cu fața spre trecut. Instituții și artiști în România 1944-1953* și studii despre avangardă și realism socialist în reviste și volume colective.

EMANUELE COCCIA - este profesor asociat la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) din Paris. Și-a luat doctoratul la Florența și a fost anterior profesor asistent de Istoria Filosofiei la Freiburg, Germania. A lucrat la istoria normativității europene și la estetică. Subiectele sale actuale de cercetare se concentrează pe statutul ontologic al imaginilor și puterea lor normativă, în special în modă și publicitate.

CĂLINA COMAN (n. 1998) - a absolvit facultatea de Istoria și Teoria Artei și în prezent urmează cursurile masterului de Studii Vizuale și Curatoriale din cadrul Universității Naționale de Arte din București.

RUXANDRA DEMETRESCU (n. 1954) - istoric de artă, profesor de istoria și teoria artei în cadrul Departamentului de Studii doctorale al Universității Naționale de Arte din București

RUXANDRA DREPTU - este critic, curator și istoric de artă, specializat în artă modernă și contemporană. Actualmente este președinta secției de critică a Uniunii Artiștilor Plastici din România. Trăiește și lucrează în București.

BOGDAN GHIU - membru al Generației 80, scrie și publică poezie, eseuri (despre literatură, filosofie, media, artă, arhitectură, teoria și pedagogia traducerii, politică) și traduceri (peste 70) din filosofia și literatura franceză. Susține două rubrici săptămânale (în *Observator cultural* și pe *LiterNet*) și o rubrică cotidiană despre oraș (la Radio România Cultural).

ADRIAN GUȚĂ - este istoric și critic de artă, curator, profesor universitar. A fost decan al Facultății de Istoria și Teoria Artei, a Universității Naționale de Arte din București, în 2012-2016. A fost redactor șef al revistei Arta în 2000-2001.

HORAȚIU LIPOT (n. 1989) - este curator și manager cultural. A fost director artistic al galeriei IOMO în anul 2021 și al galeriei Atelier 35 în perioada 2019 – 2021. Anterior, între 2017-2019 a coordonat programul expozițional al Witte Gallery din Ulft, Olanda.

PETRU LUCACI - artist vizual, prof. univ. dr. la Universitatea de Arte București, Departamentul Pictură, președinte al Uniunii Artiștilor Plastici din România și director al Revistei

JANE NEAL - curatoare independentă, lucrează astăzi în domeniul picturii. A organizat expoziții Amsterdam, Berlin, Budapest, Copenhagen, Cluj, Dubai, London, Los Angeles, Milan, Mumbai, New York, Prague și Zurich.

ANA NEGOIȚĂ - este istoric și critic de artă, absolventă a Universității Naționale de Artă din București, doctor în arte vizuale, lector asociat în cadrul CESI – Centrul de Excelență în Studiul Imaginii din cadrul Universității București și curator specializat în artă contemporană.

RAMONA NOVICOV - ste critic de artă și curator. Predă la Universitatea din Oradea. Trăiește la Oradea.

RALUCA OANCEA - este licențiată în filosofie și Computer science, este o curatoare activă pe scena artei vizuale și o jurnalistă culturală specializată pe teme de estetică, artă contemporană și new media. Este lector universitar al Universității Naționale de Arte din București, la departamentul „Teorie, Cercetare".

MARIA PAȘC - istoric de artă și publicist. Autoare a volumelor: "De vorbă cu Mihai Sârbulescu", "De vorbă cu Laurențiu Mogoșanu, Mircea Roman, Aurel Vlad". Curator a peste 40 de expoziții în țară și peste hotare. Semnează editoriale în Dilema Veche și România Liberă.

SILVIU PĂDURARIU (n. 1978) - este curator independent. Trăiește și activează în București.

ILEANA PINTILIE - este critic de artă, curatoare și profesor la Facultatea de Arte a Universității de Vest din Timișoara. Printre cărțile ei se numără *Acționismul în România în timpul comunismului*, 2000, și volumul *Mitteleuropäische Paradigmen in Südosteuropa. Ein Beitrag zur Kultur der Deutschen im Banat* (împreună cu Roxana Nubert), 2006. Aceasta a publicat de asemenea mai multe articole și eseuri despre arta contemporană din România și din străinătate pentru cataloage internaționale și volume colective, precum *Performance Art in the Second Public Sphere. Event-based Art in Late Socialist Europe*, Routledge, 2018.

CATERINA PREDA - este Dr. Conferențiar universitar la Departamentul de Științe Politice / Facultatea de Științe Politice (FSP), Universitatea din București. Este un politolog interesat de politica comparată și mai ales de compararea dictaturilor sud-americane și est-europene.

MARILENA PREDA SÂNC - este o artistă interdisciplinară, profesoară la Universitatea Națională de Arte din București. Este coordonatoare de doctorat în Arte Vizuale și scrie despre arta în spațiul public, feminism și practici artistice contemporane.

MAGDA PREDESCU - este cercetător științific la MNAC Books, editura Muzeului Național de Artă Contemporană București. Este membru AICA România și AICA Internațional.

ILINA SCHILERU - este artistă și uneori curatoare și inițiatoare a unor alternative de expunere pentru artiști emergenți. În 2011 a creat un eveniment bienal sub umbrela Festivalului Internațional George Enescu, care s-a defășurat în trei ediții în București. Din 2021 a lansat o inițiativă artist-run în Muzeul Național al Țăranului Român, MNȚRplusC.

CRISTINA STOENESCU - a absolvit studiile Facultății de Științe Politice la Universitatea din București, continuându-și studiile de master la Centrul de Excelență în Studiu Imaginii din cadrul Universității de Arhitectură „Ion Mincu" și la Universitatea din Maastricht cu specializarea în practici de curatoriat. În prezent este curatoarea rezidentă a Galeriei Anca Poterașu din București.

ANA DANIELA SULTANA - este curator, consultant artistic și columnist. Absolventă a Universității de Artă Aplicată din Viena, ea pregătește în prezent o lucrarea de doctorat cu titlul „Poetica textului curatorial", în cadrul Universității din București. Scrie cronică de artă pentru mai multe publicații, având rubrici pe www.agentiadecarte.ro și în revista Orizonturi Culturale Italo-Române.

TEODORA TALHOȘ (n. 1997) - trăiește și lucrează în Frankfurt am Main. A studiat Istoria Artei la Universitatea din Viena, iar momentan frecventează programul de Master „Curatorial Studies – Theory – History – Criticism" la Hochschule für Bildende Künste Städelschule și Goethe Universität din Frankfurt.

RROXANA TRESTIOREANU (n.1957) - este artist vizual, curator, conferențiar la Universitatea Națională de Arte București. Trestioreanu este unul dintre fondatorii departamentului Fotografie și Imagine Dinamică din Universitatea Națională de Arte București, între 1995-2019 fiind directorul departamentului.

ANCA VINTILĂ DRAGU - artistă și curatoare, referent de specialitate la Galeria Galateea din București.

IOANA VLASIU - este cercetător principal gradul I, doctor în istoria artei. A absolvit în 1966 Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu", Secția de istoria și teoria artei. În prezent este membră în comitetul consultativ al Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts.

CONTRIBUTORS

MONICA ANDRONIC - is co-founder of the art gallery "Galeria Romană" in Bucharest and curator. She has published materials and catalogs dedicated to modern and contemporary Romanian artists.

HOREA AVRAM - is an art historian and independent curator. He researches and writes (especially) about art and visual culture in relation to new technologies. He teaches at the Department of Cinematography and Media, Faculty of Theater and Film, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca.

DAN BREAZ - is an art critic and historian and a writer. He lives and works in Cluj-Napoca and works as curator for The Art Museum in Cluj-Napoca.

IRINA CĂRĂBAȘ - is assistant professor at the Department of Art History and Theory, National University of Arts in Bucharest. She is the author of the book *Socialist Realism Facing the Past. Institutions and Artists in Romania 1944-1953* and of several studies concerning the Romanian avant-garde, and Socialist Realism published in periodicals and collective volumes.

MAGDA CÂRNECI - is a writer, an art critic and historian, and a curator. At present she is the editor-in-chief of ARTA art magazine in Bucharest.

EMANUELE COCCIA - is an Associate Professor at the École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) in Paris. He received his PhD in Florence and was formerly an Assistant Professor of History of Philosophy in Freiburg, Germany. He worked on the history of European normativity and on aesthetics. His current research topics focus on the ontological status of images and their normative power, especially in fashion and advertising.

CĂLINA COMAN (b. 1998) - graduated from the Faculty of Art History and Theory, she is currently attending the master's program in Visual and Curatorial Studies at the National University of Arts in Bucharest.

RUXANDRA DEMETRESCU (b. 1954) - art historian, professor of art history and theory at the Department of Doctoral Studies of the National University of Arts in Bucharest, where she teaches art theory, museum studies and modern Romanian art.

RUXANDRA DREPTU - is an art critic, curator and historian, specializing in modern and contemporary art. She is currently the president of the criticism section of the Union of Visual Artists in Romania. She lives and works in Bucharest.

BOGDAN GHIU - a member of the '80s Generation, he writes and publishes poetry, essays (about literature, philosophy, media, art, architecture, translation theory and pedagogy, politics) and translations (over 70) of French philosophy and literature. He writes two weekly columns (in *Observator cultural* and on *LiterNet*) and a daily column about the city (on Radio Romania Cultural).

ADRIAN GUȚĂ - he is an art historian and critic, curator, university professor. He was dean of the Faculty of History and Theory of Art, of the National University of Arts in Bucharest, in 2012-2016. He was the editor-in-chief of Arta magazine in 2000-2001.

HORAȚIU LIPOT (b. 1989) - is a curator and cultural manager. He worked as the art director for IOMO gallery during 2021 and Atelier 35 gallery during 2019-2020. In 2017-2019 he was the coordinator for the exhibition program at Witte Gallery in Ulft, The Netherlands.

PETRU LUCACI - visual artist, PhD professor at the National University of Arts Bucharest, Department of Painting, president of the Union of Visual Artists in Romania and director of ARTA Magazine. He lives and works in Bucharest.

JANE NEAL - independent curator, works today in the field of painting. He has organized exhibitions in Amsterdam, Berlin, Budapest, Copenhagen, Cluj, Dubai, London, Los Angeles, Milan, Mumbai, New York, Prague and Zurich.

ANA NEGOIȚĂ - is an art historian and critic, graduate of the National University of Art in Bucharest, Ph.D. in visual arts, Associate Lector at University of Bucharest - Center for Excellency in Visual Studies and curator specializing in contemporary art.

RAMONA NOVICOV - is an art critic and curator. She teaches at the University of Oradea. She lives in Oradea, Romania.

RALUCA OANCEA - has a degree in philosophy and computer science, is an active curator on the visual arts scene and a cultural journalist specializing in aesthetics, contemporary art and new media. She is a university lecturer at the National University of Arts in Bucharest, in the "Theory, Research" department.

MARIA PAȘC - art historian and publicist. Author of the volumes: "De vorbă cu Mihai Sârbulescu", "De vorbă cu Laurențiu Mogoșanu, Mircea Roman, Aurel Vlad". She curated over 40 art exhibitions. She signs articles for Dilema Veche and România Liberă.

SILVIU PĂDURARIU (n. 1978) - is an independent curator. He lives and works in Bucharest.

ILEANA PINTILIE - is an art critic and curator, professor at the Arts Faculty, West University in Timisoara, Romania. Her books include *Actionism in Romania During the Communist Era*, 2002, and the volume *Mitteleuropäische Paradigmen in Südosteuropa. Ein Beitrag zur Kultur der Deutschen im Banat* (with Roxana Nubert), 2006. She has also published a number of articles and essays on contemporary art in Romania and abroad in international catalogues and volumes such as *Performance Art in the Second Public Sphere. Event-based Art in Late Socialist Europe*, Routledge, 2018.

CATERINA PREDA - is an Associate Professor at the Department of Political Science/Faculty of Political Science (FSP), University of Bucharest. She is a political scientist interested in comparative politics and especially in the comparison of South American and Eastern European dictatorships.

MARILENA PREDA SÂNC - is an interdisciplinary artist, professor at the National University of Art Bucharest. She coordinates PhDs in Visual Arts and writes about art in public space, feminism and contemporary artistic practices. www.preda-sanc.ro

MAGDA PREDESCU - works as a scientific researcher at MNAC Books, the Publishing House of the National Museum of Contemporary Art Bucharest. She is a member of AICA Romania and AICA International.

ILINA SCHILERU - is an artist and sometimes curator and initiators of exhibition alternatives for artists emerging. In 2011 she created a biennial event under the umbrella of the George Enescu International Festival, which took place in three editions in Bucharest. Since 2021, she has launched an artist-run initiative in the National Museum of the Romanian Peasant, MNȚRplusC.

CRISTINA STOENESCU - graduated from the Faculty of Political Sciences at the University of Bucharest, continuing her master's studies at the Center of Excellence in Image Studies at the "Ion Mincu" University of Architecture and at the University of Maastricht specializing in curatorial practices. She is currently the resident curator of the Anca Poterașu Gallery in Bucharest.

ANA DANIELA SULTANA - is a curator, artistic adviser, and columnist. She has graduated from the University of Applied Arts from Vienna, and is currently enrolled at the Doctoral School of the University of Bucharest, with a thesis entitled "The Poetics of the Curatorial Text". She writes art reviews for several publications, having columns on www.agentiadecarte.ro and in "Orizzonti culturali italo-romeni" magazine.

TEODORA TALHOȘ (b. 1997) - lives and works in Frankfurt am Main. She studied Art History at the University of Vienna, and is currently attending the Master's program "Curatorial Studies - Theory - History - Criticism" at the Hochschule für Bildende Künste Städelschule and Goethe Universität in Frankfurt.

ROXANA TRESTIOREANU (b.1957) - is a visual artist, curator, associate professor at the National University of Arts in Bucharest. Trestioreanu is one of the founders of the Photography and Dynamic Image department of the National University of Arts in Bucharest, between 1995-2019 being its director.

ANCA VINTILĂ DRAGU - artist and curator, specialist at Galateea Gallery in Bucharest.

IOANA VLASIU - has a PhD in art history and is a senior researcher grade I. She graduated from Nicolae Grigorescu Institute of Fine Arts in 1996. Currently she is a member of the advisory board of Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts.

REVISTA ARTA #52-53 / 2021
UAP 100 - UN SECOL DE ORGANIZARE PROFESIONALĂ
UAP 100 - A CENTURY OF PROFESSIONAL ORGANIZATION

Revistă de arte vizuale editată de Uniunea Artiștilor Plastici din România (UAP) fondată în 1954.
Magazine of visual arts edited by the Union of Visual Artists of Romania (UAP) founded in 1954.

Director / Director: Petru Lucaci, președinte UAP (petru_lucaci@yahoo.com)
Redactor-șef / Editor-in-chief: Magda Cârneci (magda.carneci@gmail.com)
Secretară de redacție / Editor: Gabriela Mateescu (gabriela_mateescu87@yahoo.ro)
Redactor online / Online editor: Marina Oprea (marina.oprea@revistaarta.ro)
Concept grafic & Design / Graphic concept & design: Gabriela Mateescu
Procesare imagini / Image processing: Marina Oprea
Corectură / Proofreading: Rareș Grozea
Serv. administrativ-financiar / Administrative-financial Dept.: Rodica Dogaru, Maria Ioan
Distribuţie / Distribution: Gabriela Mateescu, Mariana Motilică
InfoArt: Cătălina Mihuță

Colegiul Consultativ / Advisory Board
Judit Angel (Bratislava), Anca Arghir (Düsseldorf), Horea Avram (Cluj), Coriolan Babeți (New York), Ami Barak (Paris), Călin Dan (București), Liviana Dan (Sibiu), Ruxandra Demetrescu (București), Adrian Guță (București), Aurelia Mocanu (București), Cristian Nae (Iași), Ileana Pintilie (Timișoara), Maria Rus Bojan (Amsterdam).

Coordonatoarul Dosarului *UAP 100 - un secol de organizare profesională* este Petru Lucaci.
The coordinator of our Dossier *UAP 100 - a century of professional organization* is Petru Lucaci.

Colaboratori / Contributors
Monica Andronic, Horea Avram, Dan Breaz, Magda Cârneci, Irina Cărăbaș, Emanuele Coccia, Călina Coman, Ruxandra Demetrescu, Ruxandra Dreptu, Bogdan Ghiu, Adrian Guță, Horațiu Lipot, Petru Lucaci, Jane Neal, Ana Negoiță, Ramona Novicov, Raluca Oancea, Maria Pașc, Silviu Păduraru, Ileana Pintilie, Caterina Preda, Marilena Preda Sânc, Magda Predescu, Ilina Schileru, Ana Daniela Sultana, Cristina Stoenescu, Teodora Talhoș, Roxana Trestioreanu, Anca Vintilă Dragu, Ioana Vlasiu.

Opiniile exprimate în articole aparţin în exclusivitate autorilor.
The opinions expressed in the articles belong exclusively to the authors.

Toate drepturile sunt rezervate / All rights reserved
© Uniunea Artiștilor Plastici din România

Traducători / Translators
Daniel Clinci, Rareș Grozea, andra nikolayi.

Corespondență: / Mailing address: Revista ARTA: Str. Biserica Amzei nr. 7–9, sector 1, București, cod poştal: 010391; redactie@revistaarta.ro.
www.revistaarta.ro

ISSN: 0004-3354
Revistă finanțată de Guvernul României prin Ministerul Culturii.
Magazine funded by the Government of Romania through the Ministry of Culture.

Distribuție / Distribution
Revista ARTA poate fi achiziționată din librăriile Cărturești, Humanitas, Librarium - Cluj, Book Corner - Cluj, Librăria Universității - Cluj, Cartea de nisip - Timișoara, Cartepedia (online), Librăria La Două Bufniţe Timișoara, de la chioșcurile Relay și Inmedio; din galeriile partenere ca Galeria Quadro Cluj, de la redacție și de la filialele UAP din toată țara. Puteți comanda un număr direct de pe site-ul nostru, accesând link-ul cu revista dorită din secțiunea SHOP. Există opțiunea de a comanda orice revistă și în format PDF. Cititorii din afara Europei sunt rugați să ne contacteze pentru orice comandă.
Revista ARTA is available in bookshops around the country such as Cărturești, Humanitas, Librăria La Două Bufniţe Timișoara, Librarium - Cluj, Book Corner - Cluj, Librăria Universității - Cluj, Cartea de nisip - Timișoara, Cartepedia (online), in Relay and Inmedio newsstands; in partner galleries such as Quadro Gallery Cluj, from our editorial office, as well as in UAP local headquarters. By clicking on the title of each magazine in the SHOP area, you can buy individual issues either as digital content or in print format. For orders outside the EU please email us.

Revista ARTA a fost, între 1954 și 1993, cea mai importantă publicație despre artă contemporană în România. Și-a întrerupt apariția între 1993 și 2010 (cu o scurtă revenire între 2000 și 2001). În 2010 s-a lansat în formula actuală, iar în 2014 a fost fondată și ediția online.
Scopul revistei este de a cartografia scena de artă contemporană românească, de a o documenta și de a propune o evaluare critică a manifestărilor ei.
Revista în print reunește eseuri, cronici, interviuri și dosare tematice. Apare de 3 ori pe an și propune discuții critice despre fenomene artistice și culturale din România, evaluate în context internațional.
Site-ul este dedicat scenei de artă românești și propune texte despre expozițiile, evenimentele și proiectele artiștilor și curatorilor români, în țară și în străinătate.

Revista ARTA was, between 1954-1993, the most important contemporary art magazine in Romania. It went out of circulation between 1993-2010, with a short comeback in 2000-2001. In 2010 it launched in its current format. The online edition was founded in 2014.
The purpose of the magazine is to map the Romanian contemporary art scene, to document it and offer a critical evaluation of its manifestations.
The print version brings together essays, reviews, interviews and special issues. It is published as a double issue three times a year and proposes critical discussions about artistic and cultural phenomena in Romania, analyzed against the backdrop of the international context.
The website is dedicated to the Romanian art scene and proposes texts about the exhibitions, events and projects of Romanian artists and curators, taking place in the local as well as the international context.

Copertă 1: Fațadă sediu UAPR, Combinatul Fondului Plastic, București.
Credit foto: Laurențiu Nistor.
Cover 1: UAPR headquarters facade, Visual Products Factory, Bucharest.
Photo credit: Laurențiu Nistor.

Copertă 4: Liviu Nedelcu, *Accident*, 2020-2021. Credit foto: Liviu Nedelcu.
Cover 4: Liviu Nedelcu, *Accident*, 2020-2021. Photo credit: Liviu Nedelcu.